POMPILIU CONSTANTINESCU

FIGURI LITERARE

VREMEA

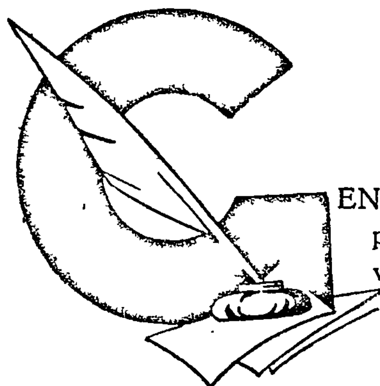
POMPILIU CONSTANTINESCU

FIGURI LITERARE



VREMEA
1928—1938

Ion Creangă



ENIUL colectiv al poeziei populare exprimă o „matcă stilistică", din care se vor prelungi numeroase fire, iar geniul cronicarilor este mai mult un *ingenium,* în mare parte şi el de caracter colectiv. Opera lui Creangă, pornind din folklor şi din anume realităţi sociale şi psihologice, depăşeşte folklorul ca şi mentalitatea arhaică a cronicarilor, realizând o structură ; ea inaugurează o categorie de sensibilitate, ţâşnind din subconştient, ca dintr'un fel de stil latent al spiritualităţii române. Creangă este capul de linie, dintr'un şir întreg de creatori, care vor exprima cu nuanţe diferite, cu puternice individualităţi, anume sensibilitate etnică ; opera lui este cea dintâi expresie intuitivă pe calea artei, a conştiinţei unui popor, manifestată în mediul ei cosmic şi etic. Dospită în stratul milenar al unui mod de contemplare, depozitează în zăcămintele ei o istorie sufletească acumulată lent şi cristalizează o misterioasă ereditate. In Ion Creangă vedem astăzi pe primul romancier al literaturii noastre, pe

primul creator de epos, nu în timp istorico-literar, ci într'o durată spirituală, fiindcă romanul lui Filimon anticipează cu două decenii *Amintirile*.

Satul lui Creangă este anterior, ca psihologie şi aşezare socială, faţă de oraşul ciocoilor lui Filimon, iar amândoi sunt ctitori a două structuri şi tradiţii de sensibilitate în proza românească.

Făcând din opera lui Creangă o categorie de sensibilitate, fixăm numai schema unei structuri sufleteşti, cu mult mai cuprinzătoare, mai maleabilă, cum vom vedea ; ea reprezintă o valoare transcendentă. A reduce psihologist şi dogmatic, aşa cum au făcut sămănătorismul şi poporanismul, specificul etnic la anume note invariabile — înseamnă a judeca orice creaţie, în raport cu o schemă înţepenită, sau a pune carul înaintea boilor. Pentru noi, un scriitor nu este implicit şi o valoare creatoare, fiind specific ; din contra, cu cât va avea o mai mare valoare universală, cu atât va fi mai specific. Cu alte cuvinte, creaţia luminează structura psihologică, nu psihologia va lumina creaţia. Intr'o posibilă caracterizare a sufletului românesc, în ficţiune artistică, nu se porneşte dela teorii, ci dela valori, adică dela organic la teoretic, dela mobil la static, dela intuiţii la concept. Numai aşa se poate ocoli patul teoretic al lui Procust, fără a mutila dimensiunile şi complexitatea internă a individualităţilor. Legile creaţiei sunt legi ale subconştientului ; ele nu se revelă decât în expresie, deşi posibilităţile lui latente sunt, într'un fel, nedeterminabile. Dacă încercăm a înţelege pe Creangă în raport cu o categorie de sensibilitate românească, o facem numai pe baza acelor valori artistice care purced dintr'o structură comună, dar se diversifică în cuprinsul acestei structuri, după intuiţii specifice.

O axiomă critică spune că natura-peisagiu este o categorie a originalităţii autohtone ; s'a reactualizat cu ocazia desbaterii asupra lui Caragiale, găsit neaderent, între altele, şi din cauza absenţei sau minimei prezenţe a naturii-peisagiu, în proza lui. Ceeace dovedeşte o confuzie între pitoresc şi structura sensibilităţii ; cu această axiomă am putea respinge, ca neaderent, pe însuşi specificul Creangă. Câtă natură-peisagiu se află oare în *Amintiri?* Cam tot atât de puţină cât se găseşte şi în Caragiale. A identifica materialul

artistic cu intuiţiile unui scriitor este exact a identifica haina cu sufletul unui om. Natura-peisagiu este accesorie, în opera lui Creangă. In *Amintiri*, un singur episod mai lung este încadrat în peisagiu, ceva mai insistent : episodul fugii dela Irinuca şi popasul noaptea în pădure, când plutaşii aţâţă un foc de legendă, să se încălzească de reîntoarcerea subită a iernii ; mai sunt câteva imagini fulgurante, de mare sugestie, în descrierea Humuleştilor, la începutul capitolului al treilea. Atât, într'o operă aşa de românească, aşa de specifică. Ce putem conchide de-aci ? Numai că Ion Creangă nu este un poet al naturii, cum sunt Hogaş şi M. Sadoveanu, structuri înrudite totuş dar viziuni personale. Creangă observă exclusiv natura umană ; geniul lui lucid, muşcător, spiritul realist şi umorul lui melancolic — revelă un moralist. Narativ şi observator, prin excelenţă ,Creangă este un psiholog în mişcare. Forţa lui creatoare este epică, iar neuitatele tipuri din *Amintiri*, sunt prinse în structura lor etică. Mama, tatăl, fraţii, bunicul şi bunica, mătuşile şi megieşii cresc din esenţa lor morală, cu însuşirile şi defectele fundamentale ale ţăranului legat de realităţile tangibile ale satului şi profesiei. Creator de tipuri, Creangă va aplica aceeaş observaţie, calmă şi muşcătoare, asupra colegilor, dascălilor, asupra popilor şi câtorva tipuri pitoreşti, poetizându-i numai în potenţa imaginaţiei tinzând spre epos. *Amintirile* sunt o epopee a satului şi o atitudine a sensibilităţii, o acceptare a vieţii, în ecourile ei, profund umane, cu filosofia ei resemnată. Umorul lui Creangă este însuş umorul vieţii, al acestui fenomen organic, în care durerea şi bucuria, răul şi binele, prostia şi inteligenţa, umbra şi lumina se îmbrăţişează alternativ, ca s'o exprime în toată realitatea.

Oamenii lui Creangă sunt vii ca viaţa, schimbători ca ea, naturali ca rădăcinile ei, de care nu se pot desprinde. Ion Creangă este autentic fiindcă este firesc, este clasic, fiindcă este nuanţat în omenesc şi este mereu proaspăt, fiindcă intuiţiile lui sunt însăşi intuiţiile naturii *omeneşti*. Observatorul a înfruntat timpul — şi-l va înfrunta şi de-aci încolo. Dar observaţia nu se limitează la ceilalţi ; ea creşte, ca dintr'o celulă organică, din sine însuş ; nu este Creangă cel dintâi şi cel mai complex creator al psihologiei copilului de ţară ? Fantezia,

curiozitatea, cruzimea, instinctul libertăţii, sentimentul nostalgic pentru sat şi părinţi, sunt tot atâtea intuiţii etice, tot atâtea caractere permanente ale sufletului infantil. Satul ca realitate socială şi sufletească, ţăranul ca expresie a lui, fie matur sau copil — se conturează în *Amintiri* cu o mare forţă plastică. Inainte de a se naşte teoretic şi tendenţios, doctrinele sămănătoristo-poporaniste, Creangă a intuit viaţa ţăranului, fără s'o puie în teorii ; el anulează, anticipat, toate mistificările unei literaturi pornite din reţete literare, nu din autenticitatea de viziune. Deaceea, trece peste curente şi se integrează, ca un fenomen firesc, într'o categorie de sensibilitate autohtonă, într'o matcă organică. Experienţa de viaţă a ţăranului este încadrată în câteva realităţi care sunt structurale în tradiţiile satului, în celula familiei, în şcoală şi biserică. S'ar părea că experienţa erotică este mai expeditiv exprimată ; uneori de o delicateţe, o nostalgie fără pereche, se rezumă în ecoul pur sentimental. Amintirea obsedantă a Smărăndiţii, vanitatea bărbătească a tânărului catihet. admirat de fetele satului. când cântă „Ingerul a strigat", ca şi ecoul cimiliturii „Tunsul felegunsul", l-au turburat ori l-au jignit în substratul lui de flăcău căruia a 'nceput „să-i miroasă a catrinţă". Şi poate că din acest instinct de ţap naşte viziunea dragostei lui de ţăran realist şi sceptic, trăit în atmosfera unor predeterminate raporturi dintre bărbat şi femee. La maturitate, mai vede în amintire când „Smărăndiţa începe a mă fura din când în când cu ochiul", în şcoala dela Humuleşti, iar din amarnica ei pătimire, de pe urma „Sf. Nicolai" — i-a rămas imagina feminităţii ei, când „şedea cu mâinile la ochi şi plângea ca o mireasă, de săria cămeşia de pe dânsa" ; câte n'a îndurat dreptul, temerarul Harap-Alb, pentru fata lui Verde Impărat, până să-i fie soţie, în tovărăşia Spânului, care era gata să-i reteze capul ; şi, cât de aprins povesteşte de „cinstita crâşmă, la fata vornicului dela Rădăşeni, unde mai multă lume se aduna de dragostea crâşmăriţei, decât de dorul vinului". Dar şi mai adevărata lui părere despre iubire o insinuează în aventura „coţcariului" de Nichifor, întârziat din viclenie, noaptea, în pădure, cu jupâniţa Malca. Discreţia, fineţea de tratare a nuvelistului, exploa-

tează o situaţie riscată, cu atâta firesc şi umor şi cu atâta robustă poezie.

Secretul popularităţii *Amintirilor*, între toate vârstele de cititori, este omenescul figurilor şi sentimentelor evocate; este un fel de poezie veridică a vieţii, care se degaje dintre fapte şi psihologii. Incadrat într'o ereditate şi o sumă de tradiţii, Creangă exprimă acel echilibru clasic dintre aspiraţie şi posibilitatea de realizare, pe care-l naşte structura milenară a satului şi orizontul lui moral de un precis contur. Un fel de clopot vast, în care omul nu se poate sufoca, dar nici rătăci: şi este caracteristic pentru sensibilitatea lui de scriitor că *Amintirile* se termină odată cu plecarea tânărului catihet la Iaşi, la Socola. Dincolo de sat şi de lumea lui specifică începe târgul şi mahalaua, în care Creangă, păşind peste copilăria şi adolescenţa lui rurală, devine el însuş un tip pitoresc, erou de roman şi prilej de zeflemea pentru orăşeni. Creangă institutorul şi mahalagiul ghiduşar dela întrunirile publice („popa Smântână", cum i-a zis Iacob Negruzzi) este un desrădăcinat. Il va salva de ridicol şi tristeţea singurătăţii, umorul lui verde şi verva lui de Păcală, în straie de şiac. Sufletul lui de ţăran are o rezervă etică, în substrucţia lui; ea va ascunde pe ruralul naiv, scoţând în lupta vieţii pe mucalit şi pe viclean, cu falsa lui modestie, cu vorbirea în „parabole" satirice, cu trăsnăile lui neconformiste, faţă de autoritate, în genere, şi de cea bisericească mai ales. Dacă răspopitul amator de teatru, de pălărie laică şi de vânatul vrăbiilor, cu puşca, nu ajungea institutor, în Iaşi, autor de manuale şi protejatul „domnului" Maiorescu şi al „bădiei" Mihai, luminat inspector şcolar, ar fi fost un alt Moş Bodrângă, în Humuleştii lui natali, de unde a fost smuls de ambiţia mame-sei de a se face popă; sau, rămas în cadrele bisericii, ar fi fost un alt Popa Duhu, pentru care manifestă atâta vădită înţelegere, ca pentru un înaintaş revoltat şi duhliu.

Ceeace a făcut totuş ca isteţul humuleştean să se adapteze repede la viaţa şi atmosfera suburbiei este însăş specificitatea ei de limbaj, de mentalitate şi de realism, plin de savuroasă trivialitate şi grasă vervă umoristică. Cred că lexicul regional, cu locuţiuni şi me-

tafore ermetice, cu proverbe, jocuri de cuvinte şi cu filozofia lui imagistă, creată de experienţa colectivă, are aceeaş semnificaţie literară ca şi limbajul comediilor lui Caragiale. Creangă a ridicat la expresie de artă, limba ţăranilor din ţinutul Neamţului, cu tot cuprinsul ei etic şi cu virtuţile ei figurative fără seamăn, după cum Ion Luca a dat valoare artistică lexicului şi locuţiunilor mahalalei bucureştene. Creator de tipuri specifice, Creangă este creator de expresie specifică; ea e concrescută din fondul psihologic al personagiilor, cum este şi expresia comediilor caragialiene. Este oare mai prejos, ca vervă, ca expresivitate, limba lui Jupân Dumitrache faţă de a lui Moş Bodrângă, de exemplu ? Intrucât limba regională este mai estetică decât limba mahalalei? Valoarea lor este neutră, în sine, devenind expresie artistică ,în creaţia tipurilor. Intrucât particularismul rustic este superior particularismului lexical al suburbiei ? Limba este viaţa, la Creangă ca şi la Caragiale, este oglindă a sufletului omenesc, în diferitele lui zone morale şi sociale. Viziune realistă şi socială a tipurilor, simţ psihologic şi social al limbii, fac laolaltă un organism viu, din *Amintiri ;* sentimentul că nu e nimic placat în expresia prozei lui memorialiste este comun senzaţiei produse de comediile caragialiane. Esteţii subţiri şi cu prejudecăţi groase care socot că limba regionalistă a lui Creangă este mai frumoasă decât a lui Caragiale, raportând-o la mediul respectiv — cred că a crea expresie înseamnă a limita pe scriitor la un material unic. Marii creatori de expresie ai literaturii noastre „clasice" din veacul trecut sunt Eminescu, Creangă şi Caragiale ; unul a creat limbajul liric, al doilea pe cel epic şi ultimul limbajul comediei ; la creaţii structurale — expresii structurale.

Este Creangă poet în *Amintiri ?* Iată o întrebare firească pentru un evocator al copilăriei, fie şi sub aspectul epic sub care o prezintă. Dacă natura-peisagiu este atât de rară, precum am văzut, se poate vorbi de poezia lui Creangă ? Poezia *Amintirilor* este în retrospecţiunea sentimentului, în acel nostalgic paseism, atât de caracteristic scriitorilor moldoveni. Creangă e poet în substrucţia sensibilităţii, în senzaţia de iremisibil care se strecoară printre fapte şi oa-

meni, dealungul paginilor; este o vraje care se prelungeşte dincolo de final, un fel de magie a copilăriei şi adolescenţii, rămasă ca o imagine pură în spiritul nostru. Dar poetul Creangă este mai complex decât ar părea; el este poet chiar în poveştile lui cu tâlc, în modul parabolic de a insinua adevăruri morale şi de a personifica forţele naturii; poetul se află în mitul narativ din *Harap-Alb*, în forţa lui de a surprinde, în fantasticul făpturilor, câteva trăsături umane şi câteva idei. Filozofia lui Creangă este filozofia poporului. Spânul ilustrează proverbul „fă-te frate cu dracul până treci puntea", iar Harap-Alb — „unde nu-i cap, vai de picioare". Soluţia lor este „cine sapă groapa altuia, cade el în ea", — aşa cum i s'a întâmplat Spânului uzurpator şi duşman de moarte al fiului de împărat. Şi ca să ducem mai departe această interpretare etică a basmului, ajutorul pe care urieşii, albinele şi furnicile, îl dau, la timpul oportun, lui Harap-Alb, concretizează proverbul: „Dumnezeu nu lasă pe omul bun". Ca şi poporul, Creangă gândeşte mitic şi epic; didactismul câtorva anecdote şi poveşti minore ale lui nu mai apare şi 'n extraordinarul lui basm. Moralist şi psiholog, el nu uită natura umană nici în jocul cel mai liber al fanteziei, împinsă până la fantasticitate; dar intuiţiile lui nu se desfăşoară decât subteran şi „filozofia" este implicată în povestire. Basmul *Harap-Alb* este o sinteză a basmului nostru şi cel mai frumos basm românesc, prelucrat de un artist crescut el însuş, ca o forţă mitică, din geniul subconştient al rasei. S'a spus că urieşii sunt zugrăviţi, în fantasticitatea lor, cu acelaş realism ca şi ţăranii din Humuleşti; desigur, fiindcă simbolul lor acoperă intuiţii ale naturii umane, caractere şi adevăruri morale, sau forţe ale naturii însăş; frigul, setea, foamea (Gerilă, Setilă, Flămânzilă), binele şi răul (Harap-Alb şi Spânul), categoriile sensibilităţii noastre, timpul şi spaţiul (Ochilă şi Păsări-Lăţi-Lungilă) ori ispita pierzaniei (Cerbul).

Intre amintirile copilăriei şi povestea lui Harap-Alb este acelaş raport de subsecvenţă ca între începutul şi sfârşitul vieţii. Creangă nu şi-a povestit maturitatea, sub formă de memorial; a învăluit-o în mit şi a rezumat-o într'o experienţă fantastică, valabilă pentru om în genere; şi el a luptat cu spânii, cu primejdiile şi nevoile, şi el

s'a făcut frate cu dracul, ca să treacă punţile vieţii, iar nemurirea şi-a dobândit-o din apa vie şi apa moartă a creaţiei lui artistice. Filozofia surâzătoare a lui Harap-Alb a fost filozofia lui, până în pragul morţii, iar înţelepciunea ei a fost înţelepciunea vieţii însăş, eternă şi plină de umbre şi lumini.

Comparaţia între Creangă, Hogaş şi Sadoveanu — a devenit un loc comun al criticei; o familie de spirite, alcătuind o tradiţie literară şi purcezând dintr'o structură comună a sensibilităţii. Opera lor evocă un om românesc teluric, ferit de civilizaţia oraşului, lăsat sub conducerea instinctelor naturale. Totuş există viziuni distincte, la Creangă, Hogaş şi Sadoveanu, ale omului autohton. Am văzut cât de puţină natură-peisagiu este în Creangă; humuleşteanul este un realist, chiar în fantasticitatea poveştilor şi observaţia naturii umane alcătueşte substanţa universului său artistic. Viziunea lui Hogaş merge mai în perspectiva trecutului; cadrul drumeţiei lui nu mai este satul, cu structura lui bine definită, cu milenara lui statornicie în tipuri şi tradiţii; conştiinţa lui este a unui om liber, în vastitatea naturii cosmice. Sufletul lui Hogaş este o regresiune până în stadiul pastoral al spiritului autohton. Solidar cu intemperiile, cu soarele, cu noaptea, cu luna şi cu apele, frate cu umbra codrului şi cu singurătatea, asemenea ciobanului, prieten cu animalul — rătăceşte, fără ţel, aproape de cer şi de „inima lucrurilor" universale. Hogaş este expresia cea mai autentică a sentimentului mioritic al existenţii; lumea lui artistică are puritatea originară a spaţiului vast, ondulat şi nesfârşit. Ceeace numeşte d. Lucian Blaga „spaţiul mioritic", în înţelesul de structură subconştientă a spaţiului interior, este mai evident ca la oricare dintre marii noştri scriitori.

Natura-peisagiu este o formă a sentimentului ciclopic de care este animat acest poet; căci Hogaş este un poet de o forţă extraordinară, un poet de sensibilitate cosmică. Viziunea lui are proporţii geologice şi eroismul lui de nomad are ceva din nedefinitul odiseii omerice; numai că Ulysse împlinea un blestem, o rătăcire pe ape insidioase şi'n ţinuturi inospitaliere, în timp ce Hogaş este mânat de un neliniştit instinct migratoriu; rareori un automatism ancestral,

acel al transhumanței, s'a păstrat mai intact într'o sensibilitate de excursionist pașnic, profesor de latinește și grecește, dintr'un veac și o lume închipuite ca un veac al civilizației. Hogaș reface odiseia unui popor de munteni, alături de Pisicuța lui, singura prietenă credincioasă, ca mioara din *Miorița* sau ca murgul lui Mihu Copilul; animal miraculos, adevărată „pajură", îi lipsește doar graiul, ca s'o anexăm unei lumi legendare. Oamenii întâlniți de Hogaș au ceva de fenomen al naturii, de reușită supra-firească, de glumă grotescă sau ceva din mimetismul animalului, ca neuitatul părinte Ghermănuță, veveriță a pădurii, cu mersul șerpuit și cu statura înghițită de umbrele înșelătoare. Oamenii sunt și ei ciclopici, iar dacă nu mai sunt căpcăuni, se datorește numai evoluției în timp, fiindcă apetitul lor uriaș se satisface cu vârtoșie în ospețe la care ia parte și scriitorul. Fantasticitatea trăește cu prezența unei realități purificate de viața gregară a satului și a tradiției; și nu știu ce putere senzorială, a văzului și auzului, nu știu ce inepuizabil animism, integrează natura-peisagiu într'o viziune umanizată.

Dacă omul lui Hogaș este omul transhumanței, omul lui Sadoveanu este țăranul dacic și păzitorul intransigent al obiceiului pământului. Sentimentul baladic al haiduciei structurează proza sadovenistă; împletit cu instinctul bachic, cu aventura erotică și cu extazul morții, omul lui Sadoveanu își are rădăcinile ancestrale în strămoșul trac. Viața este o viziune orgiacă, în natura umană, ca și în natura-peisagiu. Viziunea istoricității noastre etnice nu vine din document sau numai din arhaismul cronicăresc al expresiei, ea se prelungește dintr'o sensibilitate ce vine din negura preistoriei; un fel de intuiție arheologică a trecutului se deapănă în romanul istoric sadovenist; oricât de variat ar fi scrisul său, care îmbrățișează și viața târgului, a intelectualului și a țăranului contemporan, în liniile ei interioare se mișcă într'un univers de baladă, de esență dacotracică.

La centenarul nașterii lui Creangă nu poposim ca la un fenomen izolat de istorie literară; nu recapitulăm numai o etapă a prozei noastre; suta de ani dela apariția humuleșteanului genial are sensul unui început de originalitate etnică și rostul de nucleu al unei

categorii de sensibilitate. Înaintaş în timp al lui Hogaş şi Sadoveanu, Ion Creangă exprimă un stadiu de sensibilitate mai apropiat de structura fixă a omului rustic şi a satului, ca mediu social; îi anticipează însă în viziunea de basm a lui Harap-Alb şi chiar în aureola ce învălue unele tipuri cu forţe suprafireşti, din *Amintiri*, ca acel năzdrăvan Oşlobanu. Hogaş ne duce spre epoca păstoritului, iar Sadoveanu spre fondul turbure al elementului autohton.

I. L. Caragiale

Comicul este categoria de artă specifică unei societăţi vechi, oarecum îmbătrânite. Literatura noastră oferă paradoxul apariţiei unui mare creator de comedie, în plin sentimentalism romantic, în plin sămănătorism liric. Caragiale nu este expresia evolutivă a unui gen, abia la începuturile lui copilăreşti, nici al societăţii noastre, lipsită de maturitatea simţului critic, oricât am voi să-l explicăm prin mediul junimist. Junimismul este în fond, un produs spiritual ce ţine de romantism, cu toată luciditatea lui de judecată asupra culturii şi societăţii române.

Caragiale este mai curând expresia unei rase bătrâne de actori, care a culminat în geniul lui creator. Apariţia unui mare liric, de adâncimea lui Eminescu, este mai puţin miraculoasă, la începuturile unei culturi, apte să creeze o imagine mitică a universului său moral. Caragiale nu coincide cu treptele normal evolutive ale culturii noastre, ţinând mai mult de legile propriei lui eredităţi.

Maturitatea la care ajung observaţia comică şi arta lui nu se poate explica prin fragilitatea unui gen în care se exercitase un Costache Facca şi se înfiripase prin marionetele cu dialog ale lui Alecsandri.

Cât timp junimismul a avut o actualitate ideologică, prin criticismul lui social, opera lui Caragiale a fost înglobată în cadrele generale ale curentului. Nimic mai eronat ca magia formulelor simplificatoare. Dacă Maiorescu a combătut „forma fără fond" — Caragiale a fost definit de critica naţională ca pictorul contrastului dintre fondul nostru oriental şi formele civilizaţiei apusene. Explicaţia este foarte elastică şi aplicabilă atâtor alţi scriitori, care s'au format în cadrele ideologiei junimiste. Dincolo de învelişul pitoresc, care zugrăveşte acest contrast, comediile lui Caragiale înfăţişează caractere de psihologie umană permanentă. Datele sociologice ale teatrului său sunt numai cadrul realist, în care se mişcă oameni, cu pasiuni şi vicii eterne.

Ambianţa socială este numai un fundal, nu însăş structura operii; aceasta este vie, umană în resorturile ei morale şi nu pur documentară. Critica a confundat prea adesea rama cu tabloul însuş. Deaceea, Caragiale a fost mai mult privit în antipatiile lui de sociolog, reacţionar, iar nu în intuiţiile lui creatoare.

Reacţiunea junimistă, în expresia concretă a artei, are mai multe feţe. Una o reprezintă Creangă ce se refugiază în mitul copilăriei, alta Eminescu pierdut în fantasmagoria trecutului şi în feeria naturii, alta Maiorescu, izolat în statica metafizicii schopenhaueriane, alta Duiliu Zamfirescu, mângâiat de viaţa idilică a aristocraţiei rurale. Dintre junimişti, singur Caragiale merge în inima vieţii prezente, observă la rece structura morală a societăţii contemporane lui, surprinzându-i omenescul deformat de optica satirei. Intr'un grup de romantici, el este singurul realist, pornind dela observaţia directă, pe care o prelucrează, o condensează, prin luciditate, dobândind un echilibru rar între materie şi expresia ei artistică, adică ridicându-se la clasicism.

Timpul a trecut peste teatrul lui Caragiale, fără a-i altera cu nimic viabilitatea umană şi artistică; am putea spune că depărtarea de atmosfera militantă a junimismului — ne-a dat o perspectivă mai clară a valorii lui creatoare. Temerile d-lui Lovinescu nu s'au justificat, în sensul sufocării fondului uman, prin circumstanţierea istorică. Unele expresii mutilate, unele aluzii de istorie poli-

tică, tabloul general al moravurilor electorale nu i-au umbrit omenescul, i-au tocit numai asperităţile care puteau să trezească susceptibilităţi contemporane.

Spuneam că apariţia comediilor lui Caragiale nu se explică prin evoluţia literaturii noastre, eminamente lirică. Şi este curios că însăş critica naţională, în majoritatea ei, n'a acceptat dela început opera scriitorului. Cu excepţia lui Maiorescu, care a insistat asupra organicităţii ei de creaţie, apărând-o de o pretinsă „imoralitate", criticii următori au început să-i caute diferite lacune. Astfel Gherea l-a mustrat pe marele comic, pentru lipsa lui de ideal social, imputându-i că „râde cu poftă" de metehnele pe care le satirizează. Dar Caragiale nu este un moralist didactic, un revoltat ca Alecsandri, care-şi exprimă direct dezamăgirile, făcând din marionetele lui superficiale, embleme. Caragiale are intuiţia unei structuri sociale inferioare. Demascând-o îşi face şi datoria etică, de a scoate în lumină vicii pe care nu le aprobă. Indiferentismul lui este semnul artistului superior; contemplaţia n'a fost starea cea mai obişnuită a criticii naţionale. In judecarea operii lui, a introdus atâtea elemente streine artei. Mai târziu, d. Lovinescu la rezerva viabilităţii comediei caragialiene, pe care o socotea repede intrată în domeniul documentului social, a reluat obiecţiile lui Gherea, exprimându-şi desgustul pentru lumea ei de infirmi morali.

Cerea lirism şi idealism unui observator, care a fost cel mai lucid critic al său, fiindcă nu şi-a stricat opera cu nici o consideraţie etică. Continuând pe Gherea, Ibrăileanu, critic sociolog, a urmărit în *Spiritul critic în cultura română* ideologia reacţionară, antiliberalismul lui Caragiale, căutând numai tendinţele operii nu şi realizările ei estetice. Mai târziu, e drept că, fără să fi părăsit consideraţiile sociologice, s'a apropiat şi de sensul artistic al operii caragialiene. In *Note şi impresii* îl consideră cel mai mare creator de viaţă, de personagii cu stare civilă, din literatura naţională, iar în *Scriitori români şi străini* aduce preţioase contribuţii pentru explicarea valorii sociale şi psihologice a *Nopţii furtunoase* şi a lui *Conu Leonida*. In sfârşit, în *Studii literare* a dat şi cel mai bun co-

mentar la sensul psihologic şi artistic al numelor personagiilor caragialiene. D. Mihail Dragomirescu, pornind dela premisele maiorescienе din articolul *Comediile d-lui Caragiale* s'a răsfăţat într'o prolixă comentare a scriitorului, trecând dincolo de obiect, iar mai târziu l-a ridiculizat pe marele comic prin teoria „comicului pur", spre a-l integra în universalitate. Un exces de zel, care a pierdut o cauză dreaptă, cum a mai pierdut d-l Dragomirescu şi altele. Un glosator de valoare al lui Caragiale este Paul Zarifopol. El s'a apropiat mai comprehensiv de esenţa lui artistică. Un articol de generalităţi, *Publicul şi arta lui Caragiale*, polemizează cu Maiorescu, Gherea şi Ibrăileanu, cu „delicaţii" cari nu pot pricepe valoarea artistică a comediilor, pe motivul vulgarităţii personagiilor. Prefeţele care 'nsoţesc cele trei volume de proză, din neterminata ediţie critică a scriitorului, sunt pline de sugestii preţioase, de judecăţi solide, de indicaţii generale strict estetice. Nu ştim ce material postum va fi lăsat Zarifopol asupra teatrului caragialian. Dar este de netăgăduit că anti-clasicistul cel mai rebel din critica naţională s'a desfătat îndelung cu arta clasică a comediilor şi *Momentelor*.

Caragiale are o viziune realistă a societăţii române, într'un moment de criză evolutivă. S'a remarcat de mult viziunea tragică sub care a privit lumea rurală. Pentru înverşunata lui observaţie satirică şi-a rezervat numai pe orăşeni. In acest lot, a trecut prin acizii satirei pe mahalagiu, pe micul burghez şi pe intelectualii demagogi ieşiţi din această pătură. Caţavencu, Farfuride, Brânzovenescu , Tipătescu, Trahanache şi Zoe — toţi din *O scrisoare pierdută*, a cărei acţiune se petrece „în capitala unui judeţ de munte" sunt intelectuali de provincie, zonă morală care este un compromis între mentalitatea de mahala şi cea burgheză.

Teatrul caragialian este o mare secţiune tăiată în corpul societăţii române ; în comedii se poate urmări o ascensiune, pe scara socială şi morală a personagiilor, dela mahalagiul pur la pseudo-intelectual.

Sociologia acestei evoluţii constitue o clară genealogie spiri-

tuală. Pe treapta cea mai de jos se află Spiridon, ucenicul brutalizat de Chiriac şi Jupân Dumitrache; apoi Chiriac, om de încredere al stăpânului; mai sus, Jupân Dumitrache, proprietar, căpitan în „guardia naţională" şi stâlp de rezistenţă al unei categorii de mahalagii din care se va recruta burghezia. In clasa aceasta, Spiridon nu mai are ce căuta şi nici Chiriac. Este înlocuit de Tipătescu, prefectul amic şi om de încredere al lui Trahanache, corespondent în ordinea morală şi în starea materială cu Jupân Dumitrache. Chiriac-Dumitrache-Tipătescu-Trahanache — ilustrează „minciuna vitală" ce stă la baza vieţii de familie a mahalagiului înstărit şi a provincialului cu prestigiu de conducător în mica lui lume.

Intelectualii comediei caragialiene sunt toţi de extracţie inferioară; şi pentru ei vom putea stabili o întreagă filieră spirituală. In *O noapte furtunoasă*, întâlnim pe Rică Venturiano, demagog deocamdată teoretic, student şi publicist, un fel de exemplificare anticipată de cum ar fi scris Caţavencu, dacă am fi cunoscut articolele lui din *Răcnetul Carpaţilor*. Rică nu s'a încadrat în practica politică şi nu şi-a precizat ambiţiile, ca maturul Caţavencu. Demagog în faza teoretică, el poate fi un viitor prefect, ca Tipătescu, un aspirant la deputăţie, ca Nae Caţavencu; deocamdată, îşi exercitează tonul de tenor al demagogiei, prin articole ditirambice şi de un stil reprobabil. Fiindcă e într'un moment de vacanţă a forţelor lui de politician practic, îşi poate pierde timpul cu aventuri sentimentale şi cu mahalagioaice romanţioase, ca Ziţa. Caragiale prezintă pe Rică Venturiano, într'o dublă postură comică: de demagog ideologic şi de fante îndrăgostit rezervându-i o turpitudine, în viaţa practică, pentru mai târziu.

Tipătescu este un Venturiano maturizat; a părăsit „frazele" şi s'a ataşat pe lângă un om cu influenţă, un şef de organizaţie, profitând de graţiile coapte ale Zoiţichii, sub ale cărei aripi de cloşcă sentimentală îşi aranjează viitorul politic.

Pentru mahalagioaicele Ziţa şi Veta — politica n'are nici o valoare; închise în gineceu, ele evadează din proza căminului prin amor. Joiţica, mahalagioaică evoluată la starea burgheză îşi îngădue libertăţi sentimentale şi îşi satisface ambiţia de a conduce

din culise combinaţiile de politică locală. Filiaţia aceasta decurge atât de logic, în comediile lui Caragiale, intuiţia lui sociologică şi psihologică este atât de vie, de realistă, încât imprimă o verosimilitate inalterabilă fiecărui personagiu.

La vârsta lui, Caţavencu a ajuns la o treaptă de chivernisire mai înaltă; nu se mai încurcă în complicaţii sentimentale. Ambiţia politică este unica lui raţiune de a fi. De aceea, Caragiale îi îngroaşe toate defectele de demagog : incoherenţa logică a ideilor, pseudo-doctismul şi lipsa de scrupule morale. Caţavencu este reprezentantul tipic al liberului profesionist, tipul vremurilor noui ale burgheziei. Îi lipseşte numai deputăţia, spre a da frâu liber apetiturilor lui, traficului de influenţă, aranjamentelor de tot felul.

Cu o mare intuiţie, Caragiale a surprins într'o oglindă rece, măritoare, tarele esenţiale ale burgheziei. Ceea ce părea caduc unor critici, în opera lui, ni se pare astăzi însăş condiţia ei de viabilitate. Dacă ar fi procedat ca un clasic francez, redus la schema pură a psihologiei, ar fi creat câteva figuri aproape atemporale, de valoare universală, dar de o atenuată semnificaţie socială. Integrarea psihologiilor individuale în fresca unei societăţi este semnul realismului său, dovada unei intuiţii sociologice, simţul unei adevărate „comedii umane", pe care nu-l regăsim la nici un alt scriitor naţional.

Ca orice scriitor clasic, Caragiale e creator de tipuri ; unele mai adânci, altele profilate, altele mai schematice, dar toate de un omenesc autentic. Vom face abstracţie, deocamdată, de sensul sociologic al comediilor lui, urmărind numai sensul uman al personagiilor. Nu ne interesează dacă demagogul Caţavencu a fost liberal sau conservator ; el este, în esenţă, un anumit tip politic, generalizat în viaţa noastră simili-constituţională. Caţavencu este *demagogul*, prin strâmba lui intelectualitate, prin lipsa de simţ moral şi de demnitate personală, prin mijloacele de-a scoata o situaţie. Nu importă faptul că Rică Venturiano e şi un tip de tranziţie intelectuală. Venturiano este viitorul demagog, studentul care-şi trăieşte viaţa în atmosfera politică, dar Rică mai este un

prim amorez, în ipostază comică. Nu este esențială trăsătura sufletească a Conului Leonida, care simpatizează cu „revoluția", dela care așteaptă, pe lângă pensie și o leafă. Conu Leonida este un *Mitică*, cel mai bătrân, mai autentic Mitică, pentru care ideile sunt simple stupidități formulate cu gravitate, iar statul un simplu mijloc de trai, un părinte care să fie oricând spoliat. Conu Leonida este biurocratul automatizat, pensionarul guraliv și atins de un iremediabil ramolisment. El este deci un simbol al miticismului, categorie psihologică a micii burghezii biurocratice române. Dar Conu Leonida este și un *laș*, speriat de o imaginară revoluție, subliniind contrastul dintre ideea automatizată și inadaptarea ei la realitate. Contrastul psihologic, surpriza comicului, este axa morală pe care e construit acest tip. Polițaiul Pristanda nu este un document istoric; el este micul funcționar, prost plătit, găinar, din cauza mizeriei, slugă plecată față de stăpânii temporali ai vieții politice. Pristanda exprimă *lipsa demnității profesionale*. Nu este numai un bețiv amuzant Cetățeanul turmentat, care nu știe cu cine să voteze. El este simbolul *omului fără opinie politică*, alegător care își dă votul cui îl prinde la momentul oportun, când are nevoe de el, ca apoi să-l uite. Trahanache este un ramolit, în fază benignă, mai puțin ramolit decât Dandanache, dar mai este și simbolul unui șef de organizație, cu fals prestigiu de autoritate și cu drept iluzoriu de a decide în propriul lui fief. Completat cu fizionomia de „încornorat" dulce, senin — el este *prostul bonom și credul*. Nici chiar Jupân Dumitrache nu este o fantoșe arhaică a „guardiei naționale", ci este expresia instinctului de proprietate, economică și maritală, sigur pe sine și gelos de prestigiul lui de bărbat, dar păcălit prin credulitate ridiculă. Iar Dandanache, pelticul și uitucul, bătrânul decrepit nu este un tip de profitor politic care a dispărut; el este „agreatul" centrului, asigurându-și un loc de deputat, prin rudenie, prin servicii personale sau prin simplul șantaj, plocon al unei false democrații, care cultivă tot felul de paraziți sociali.

S'a abuzat prea mult de formula mahalagismului personagiilor caragialiene. In teatrul lui sunt puţini mahalagii veritabili. Caragiale a redus elementul pitoresc al periferiei la un decor schematic. Cu excepţia farsei *D'ale Carnavalului*, unde ne'nvârtim în lumea bărbierilor, mahalagiii caragialieni pot fi repede identificaţi şi scoşi din ambianţa celorlalte personagii. In sens social şi sufletesc, mahalagii sunt Jupân Dumitrache, Chiriac, Ipingescu, Spiridon, Veta şi Ziţa — din *O noapte furtunoasă;* apoi Cetăţeanul turmentat şi Pristanda, care stropşesc cuvintele, din *O scrisoare pierdută* Ceilalţi, între care şi Conu Leonida, sunt „intelectuali" şi politiciani, desigur de o specie morală cu certe caractere de tranziţie între suburbie şi starea burgheză. De altfel, Caragiale s'a interesat de mahalagiu ca de un *tip general;* mai just am putea spune că satira lui vizează un mahalagism etic şi intelectual.

Caragiale are o dublă intuiţie a individului: a categoriei lui sociale şi sufleteşti. Această sinteză constitue rezistenţa operii lui. Comedia de moravuri se'mpleteşte cu aceea de caracter. Putem stabili, pe această observaţie capitală, o serie de secţiuni în psihologia şi starea socială a personagiilor. La o superficială privire, s'ar părea că scriitorul se repetă, prin asemănarea conţinutului moral al unor tipuri, şi că numai starea socială, decorul mediului se schimbă, nu şi psihologia specifică a personagiilor. Există un fel de simetrie între tipurile comediei caragialiene, dar cât de nuanţată, de precisă, de viguroasă, în însăşi nuanţele respective, este fizionomia concretă a fiecărui personagiu! Viziunea şi tehnica sunt atât de lucrate, până la cele mai mici, dar caracteristice amănunte, încât rar găsim o operă care să ne dea sensaţia unei condensări, a unei organicităţi mai depline. Afirmaţia că în special în *O scrisoare pierdută* (am adăuga şi *Conu Leonida faţă cu reacţiunea)* nu se poate schimba un cuvânt, o replică, o virgulă este justă. Dar de ce impresia aceasta de organism fără defect, de viabilitate fără hiaturi, de replică fără artificialitate? Nimic mai „compus" decât discursurile lui Caţavencu şi Farfuride, cu toate incoherenţele logice, cu toate efectele aglomerate, în vederea comicului. Şi totuş nimic de prisos, nimic exagerat în însăşi exage-

rarea artistică a acestor două discursuri. Caragiale exprimă prin ele o mentalitate, o ideologie deformată. Discursurile sunt tipice pentru fiecare. Al lui Caţavencu mai avântat, în stupiditatea lui, al lui Farfuride e discurs de „pisălog" şi agramat împleticit. Iată de unde vine impresia de organicitate: din suprapunerea şarjei peste conţinutul psihologic al tipului satirizat. Putem alcătui un întreg tablou al nuanţelor, al filiaţiei psihologice şi al unicităţii lor artistice, urmărind cele mai însemnate personagii ale comediilor.

Dandanache, Trahanache şi Caţavencu sunt trei tipuri politice, trei mentalităţi din generaţii diferite, cu metode, cu „temperamente" deosebite. Dandanache este atât de ramolit, de ridicul, ca înfăţişare, de uituc, de împleticit, în propriul lui defect; este cea dintâi extracţie hibridă de burghez paşoptist. Şiret nevoe mare, este mai aproape de Fanar şi un caraghios faţă de Zoe şi Tipătescu. Dandanache ar putea fi bunicul lui Caţavencu. Trahanache, amestec de târgoveţ bonom, ramolit, dar în fond om cumsecade, are numai iluzia autorităţii; încornorat, este ridicul tocmai în ceea ce ar trebui să fie superioritatea lui — prestigiul. Nenea Zaharia e un burghez a cărui stare materială nu e supusă criticii; n'a ajuns prin şantaj, n'are o situaţie socială creiată prin turpitudini, ca Dandanache. Este o autoritate de pae (centrul hotărăşte, când nu combinaţiile Zoiţichii) şi un imbecil care nu crede în evidenţa coarnelor puse de Tipătescu.

Caţavencu este un produs mai nou al politicianismului: avocat, patron de ziar, ca armă de şantaj, plastograf, semi-doct patetic şi ridicul, el şi-a multiplicat mijloacele de luptă, deşi i le anulează centrul, fiindcă tradiţia imoralităţii este mai veche, mai autoritară aci. Trahanache, ca şi Farfuride şi Brânzovescu (cam de aceeaşi vârstă toţi) sunt ramoliţi, incapabili, dar în fond mai puţini pătaţi, în viaţa morală. Concurenţa, în democraţia extinsă, e mai aprigă în nouile generaţii. Caţavencu trece peste orice scrupul, iar Tipătescu, fiindcă celelalte mijloace de parvenire politică s'au uzat (delaţiunea la centru, şantajul, discursul demagogic), descoperă o nouă cale: femeea, care, fără drepturi politice legale, începe să aibă un amestec din ce în ce mai puternic, din culise, în aran-

jarea situaţiilor. Nu este Tipătescu şi cel mai puţin ridicul, fiindcă e cel mai puţin afişat în public, nu este cel mai „cult" faţă de ceilalţi şi cel mai practic, ne mai încurcându-se în vechile procedee demagogice? Abuzul de putere este ultima evoluţie a falsei democraţii, reprezentate prin micul „satrap", prefectul de judeţ.

Psihologia ciclică a personagiilor caragialiene nu se termină aci. Iată raportul de evoluţie dintre Jupân Dumitrache şi Trahanache. Amândoi „stâlpi ai societăţii' în mediul lor; corecţi în fond, cu obsesia prestigiului casnic, deopotrivă de naivi, de senini în faţa evidenţii. Jupân Dumitrache are exact aceeaşi funcţie psihologică — în mediul mahalalei, ca şi Trahanache în al burgheziei provinciale. Căpitan în „guardia naţională", el contribue la consolidarea stării lui sociale, permiţând ascensiunea şi siguranţa lui Trahanache. Regimul nu mai este acum ameninţat de duşmanii poporului; generaţia lui Jupân Dumitrache a pregătit calea generaţiei lui Zaharia Trahanache.

Ipingescu şi Pristanda sunt şi ei expresia a două generaţii diferite de poliţai. Ipingescu e omul de încredere al lui Jupân Dumitrache, este confesorul lui, îşi schimbă ideile reciproc, şi se ajută să înţeleagă proza lui Rică Venturiano; sunt pe un plan sufletesc şi social mai apropiat. Autoritatea lui Ipingescu este auxiliara nouei ordini „constituţionale", după cum a lui Pristanda este pusă în slujba puternicilor zilei. Dar raportul lui cu Tipătescu, cu Trahanache şi Zoiţica (stâlpi sociali mai evoluaţi) nu mai e de amiciţie, ca al lui Ipingescu şi Jupân Dumitrache. Pristanda e „sclavul", omul la ordin al burgheziei, slujbaşul mizer plătit şi de aceea incorect. In fond se revoltă în contra stării lui de inferioritate, dar numai pe ascuns, în monologuri fugare, în care îndrăsneşte să-şi judece stăpânii. Pristanda nu mai comentează „politica" cu Tipătescu, ci e aprobativ sau cere explicaţii umil. O generaţie s'a scurs între el şi Ipingescu, dar cât de asemănători au rămas în modul lor mecanic de a gândi. Formula lui Ipingescu este „rezon", a lui Pristanda e „curat", un automatism care indică o egală sărăcie intelectuală, nu şi o repetiţie a lui Caragiale. Umilinţa lui Pristanda

este rezultatul nesiguranţei micului slujbaş, exprimând înrăutăţirea moravurilor electorale.

Simetria poate fi dusă şi mai departe. Chiriac este, în mediul lui, ceeace este Tipătescu în mediul intelectualităţii provinciale. Omul de încredere al bărbatului şi amantul profitor al soţiei. Dar ce tipic, ce esenţial deosebit gândesc şi se exprimă fiecare ; ce clar sunt văzuţi în sinteza lor socială şi sufletească.

In sfârşit, asemănarea şi filiaţia dintre Ziţa, Veta şi Zoe, trei feţe ale „eternului feminin" vulgar, romanţios ; cu un limbaj, cu gusturi, cu voinţe bine precizate exprimă trei mentalităţi surprinse în nuanţa lor specială. Ziţa, generaţie de mahalagioaică mai evoluată, aspiră la „intelectualul" Venturiano şi îi plac escapadele sentimentale, grădinile de vară. Veta, desamăgită în căsnicia ei prozaică, nu evadează prin latura romanţioasă ; ea se consolează mai practic, cu vigoarea şi tinereţea lui Chiriac ; mulţumită cu mediul ei, cu situaţia ei, îşi caută numai satisfacţia amoroasă în braţele tejghetarului.

Zoe, mai emancipată, mai voluntară, uneşte ambiţia socială şi grija de reputaţie cu amorul clandestin pentru Tipătescu. Intr'o genealogie posibilă, Veta ar fi mama, Ziţa fiica ei, iar Zoe fiica Ziţei. Trei generaţii de femei, cu trei psihologii distincte.

Viziunea socială şi psihologică a lui Caragiale a urmărit, în societatea română, nu numai un singur moment, o singură generaţie sub lumina comică, ci a reconstituit întreaga ei fizionomie ciclică, într'o condensată „comedie umană", dela mahalagiu până la marea burghezie de provincie. Şi este de remarcat că filiaţia aceasta se petrece în două medii nu numai sociale, dar şi geografic deosebite. Mahalagiii sunt situaţi în Capitală, în Dealul Spirei (ce intuiţie adâncă a mahalalei metropolei) iar burghezii sunt situaţi, în provincie. Secţiunea comică, tae exact două regiuni morale, două pături active, ambiţioase, din politica ţării. Astăzi, cu votul obştesc, Caragiale ar fi introdus desigur şi pe ţăran în acest tablou ciclic al politicianismului nostru. Tipurile caragialiene s'au multiplicat în mediul rural, prin preoţi, învăţători şi gospodari, membri activi ai unui partid politic sau altul. Procesul demagogiei

aşteaptă pe un nou Caragiale, să-i împlinească istoricul şi psihologia.

Crearea de tipuri ne duce la concluzia clasicismului lui Caragiale. Valoarea simbolică a personagiilor mărturiseşte obiectivarea în contemplaţie a tendinţelor lui satirice. E drept că nu pretutindeni şi-a păstrat aceeaşi obiectivitate, că între comediile lui se poate stabili o ierarhizare. In frunte stă *O scrisoare pierdută,* a cărei viziune este desăvârşită, a cărei tehnică este de o preciziune de ceasornic. Stăpânirea suverană a materialului, prin creaţie, prin seninătatea pe care i-o imputa Gherea, învăluirea abilă a tendinţii în fantezia comică, în această comedie s'au realizat. In al doilea rând stă *Conu Leonida faţă cu reacţiunea,* care dacă abuzează de „comicul verbal" astăzi caduc, prin echilibrul ei, prin condensarea la un singur act, este totuşi comparabilă *Scrisorii pierdute*. Fără îndoială că există o filiaţie subtilă, o continuare a „comediei umane" şi în tipul lui Conu Leonida, fost funcţionar de Stat, ajuns pensionar şi comentator al ideologiei democrate. El poate fi un fiu îmbătrânit, evoluat în unele privinţi, al lui Jupân Dumitrache, care şi el comenta ideologia politică a lui Venturiano, explicând-o lui Ipingescu. Conu Leonida nu se mulţumeşte numai cu glosarea ineptă a politicei interne, el şi-a sporit comicul comentând politica externă. Inepţiile lui despre Papa, Galibardi, etc. — sunt de un comic psihologic foarte subtil. *Conu Leonida faţă cu reacţiunea* nu este o farsă, cum modest a subintitulat-o Caragiale; elementul de farsă este un simplu procedeu de efect final, nu e însăş structura operii, ca în *D'ale Carnavalului.*

In al treilea rând se situează, ca valoare, *O noapte furtunoasă.* Aci Caragiale şi-a turburat obiectivitatea şi a depăşit limitele clasicismului de expresie, sobru, stăpân pe sine, utilizând prea evidente mijloace de farsă şi şarjând mai ales pe Rică Venturiano. Antipatia lui este vădită şi numai Gherea a putut considera piesa, pe acest motiv, superioară *Scrisorii pierdute*. Caragiale a înfruntat timpul tocmai prin acele tipuri, în care obiectivitatea lui este deplină. Dovada clasicismului său este evidentă în transformarea nu-

melor proprii în noţiuni simbolice. Ca şi Molière, Caragiale a făcut din unele personagii simboluri. Zicem de un discurs prost că e caţavencian, de un demagog că e un Caţavencu ; pe un ramolit incoherent îl numim un Farfuride, pe un Cetăţean inconştient îl denumim simplu Cetăţeanul turmentat, unui comisar de modă veche îi zicem un Pristanda, iar unui inept teoretician al politicei europene îi aplicăm calificarea de Conul Leonida. Şi Coana Zoiţica a rămas simbolul „damei bune", atât de multiplicate în viaţa politică.

Clasicismul lui Caragiale a sintetizat în aceste tipuri şi categorii morale nu numai fiinţe de tranziţie socială.

In *O scrisoare pierdută* se'mpletesc admirabil observaţia socială, comedia de caracter şi situaţiile tari, de farsă. In *O noapte furtunoasă*, procedeele de farsă sunt mai îngroşate, în tribulaţiile amoroase ale lui Rică Venturiano, fără ca elementul psihologic sau al observaţiei sociale să fie eliminat. Cu tot finalul ei de farsă, cu toată situaţia comică de efect a lui Conu Leonida, scena baricadării lui de teama revoluţiei, subliniază, prin contrast laşitatea lui, deci explică o trăsătură psihologică. *Conu Leonida faţă cu reacţiunea* este o admirabilă comedie de caracter ; numai *D'ale Carnavalului*, de o ingeniozitate extraordinară de situaţii, de o complexitate de intrigă rară este o farsă pură.

Caragiale a folosit însă toate mijloacele tehnice de a exprima comicul : comicul verbal al lui Conu Leonida, Pristanda sau Farfuride, comicul fizic al Cetăţeanului turmentat, care nu-şi poate menţine echilibrul, din cauza ebrietăţii, şi care provoacă râsul prin mijlocul elementar al sughiţului (un comic de repetiţie fizică) ; apoi comicul psihologic al lui Trahanache şi Caţavencu şi comicul de compoziţie, din actul al patrulea al *Scrisorii pierdute*.

Nu vom insista asupra tuturor procedeelor ; ar fi şi inutil şi ne-ar duce la o statistică prea minuţioasă. Este mai concludent să ne ocupăm numai de câteva, spre a ne da seama câtă varietate de expresie comică posedă Caragiale.

Intriga din *O scrisoare pierdută* este intriga clasică, pe care o găsim şi la Mollière, în *Avarul*. Aci toată odiseea o determină un

simbol material: comoara lui Harpagon. Ea îi provoacă suspiciunile, ea îi accentuiază sgârcenia, ea îi dă putința de a-și spolia, prin cămătărie, pe propriul fiu, ea îl îmbie la căsătoria copiilor, fără zestre, ca să-și păstreze intactă bogăția. Comoara lui Harpagon este un procedeu simbolic, un obiect animat, ridicându-se la valoarea de personagiu. Regăsită, ea aduce calmul și subliniază pasiunea adâncă a sgârcitului. Acelaș procedeu îl regăsim în *O scrisoare pierdută;* scrisoarea compromițătoare pierdută de Zoițica determină odiseea comică a personagiilor, divulgarea satirică a mediului politic al burgheziei noastre. Simetria clasică a intrigii e molierescă; scrisoarea e pierdută de Zoe, o găsește Cetățeanul, acestuia i-o fură Cațavencu, care o pierde în învălmășeala întrunirii; regăsită de Cetățean, scrisoarea revine în mâinile „adrisantei", iar toată furtuna stârnită de ea se calmează, după ce a pus în situații ridicule pe Zoe și Tipătescu, pe Trahanache și Cațavencu. Scrisoarea este ea însăși un personagiu, un obiect animat, un simbol al imoralității ascunse, un moment scoasă la suprafață, de care este afectată întreaga burghezie provincială. Circuitul ei întreține surpriza comică, accentuiază psihologia personagiilor; în *O scrisoare pierdută*, tehnica intrigii este de o precizie, de o rotunjime magistrală. Ea îngădue și tabloul final al comediei, ceea ce am numi comicul de compoziție, când scrisoarea ajungând în mâinile Zoițichii, pretextul neliniștei dispare și toată lumea e mulțumită, aclamând pe Dandanache, el însuș un șantagist, prin mijlocul unei scrisori compromițătoare, pe care a avut grijă să n'o piardă însă niciodată. Această simetrie, care unora le-a părut o slăbiciune a *Scrisorii Pierdute*, repetarea unui personagiu, prin unul asemănător, adică a lui Cațavencu prin Dandanache — credem a fi, din contra, o însușire deosebită, care dă satirei o mare importanță simbolică. Imoralitatea a biruit prin imoralitate.

Pretinsa împăcare, acea „seninătate" a *Scrisorii Pierdute* nu este în fond decât o violentă satiră, fără iluzii, de un scepticism integral, față de mecanismul iremediabil viciat al vieții noastre politice.

Nicăieri Caragiale n'a învăluit mai deplin în ficțiune un desgust personal pentru farsa constituționalismului și ipocrizia moralei

noastre publice. Deosebit de comicul de compoziţie al finalului, replica ultimă a lui Pristanda, peste care cade cortina ,este de o subtilitate rară. Mulţumirea generală este exprimată de scurtul discurs al lui Caţavencu :

— *„Fraţilor ! (toţi se întorc şi-l ascultă). După lupte seculare care au durat aproape treizeci de ani, iată visul nostru realizat ! Ce eram acum câtva timp înainte de Crimeea ? Am luptat şi am progresat : ieri obscuritate, azi lumină ! ieri bigotismul, azi liber-pansismul ! ieri întristarea, azi veselia !... Iată avantajele progresului ! Iată binefacerile unui sistem constituţional !"*

Ironia lui Caragiale nu-şi putea găsi un mijloc mai verosimil, mai detaşat de a se exprima decât parodia de satisfacţie a lui Caţavencu. Prin personagiu vorbeşte scriitorul.

Iar replica lui Pristanda, cu aceeaş semnificaţie subiectivă, vine din adâncul acestui automat aprobativ, care exprimă, fără voe, comentariul ironic al autorului :

— „Curat constituţional ! Muzica ! Muzica !"

Ce departe suntem de şarja directă din O *noapte furtunoasă*, unde antipatia scriitorului deformează pe Rică Venturiano, transformându-l într'o marionetă ! Adevărata indignare a lui Caragiale în contra imoralităţii, în *O scrisoare pierdută* se află, dar e atât de artistic exprimată, de transpusă în ficţiune, încât nu ştirbeşte nimic din verosimilitatea situaţiilor, din autenticitatea umană a personagiilor.

Caragiale, a avut arta formulelor sintetice, în care a surprins psihologia tipurilor. S'a zis că acestea dau un schematism exagerat creaţiei lui. Formulele caragialiene sunt însă semnul nu simplicităţii artei lui, cât a simplismului personagiilor. Cei mai mulţi „eroi" se caracterizează printr'o formulă. Pristanda repetă obsedant vorba „Curat", Trahanache „Aveţi puţintică răbdare", Dandanache „Eu care dela 48, cu familia mea", Cetăţeanul „Eu cu cine votez ?", Ipingescu „Rezon", etc. Toate aceste formule mărturisesc

utilizarea unui procedeu tehnic, a comicului de repetiţie. Repetiţia unei formule devine o caracterizare psihologică, e drept simplificatoare; dar „ideologia" elementară a personagiilor, pustietatea lor morală nu putea fi mai pregnant surprinsă. Caragiale este un clasic, renunţând la analiză şi recurgând la sinteză. Nu toate tipurile sunt construite pe comicul de repetiţie. Cele de o amploare mai mare, fiindcă şi psihologia lor e mai complicată, se manifestă printr'o vervă de limbaj şi de situaţii comice, care depăşesc schematismul formulelor.

Caţavencu este un ambiţios, care fiind sigur de sine, îşi închipuie că va dobândi sprijinul guvernamental, ca să devie deputat. Odiseea lui comică este subliniată prin câteva situaţii, în care contrastul dintre ambiţia lui şi realitate este de o vervă interioară de mare viziune.

Prima situaţie: e adus de Pristanda acasă la Zoe şi prin surprindere, se găseşte în faţa lui Tipătescu, pe care n'ar fi voit să-l vadă.

Umilirea gradată, spaima lui în faţa ameninţărilor prefectului îl pun pe Caţavencu într'o definitivă lumină comică. A doua situaţie şi mai puternică este aceea din scena întrunirii când Nae Caţavencu sigur pe reuşita lui, îşi debitează discursul în faţa alegătorilor. Surpriza contrastului e şi mai necruţătoare. Trahanache pronunţă numele candidatului guvernamental, Dandanache, iar Caţavencu îşi pierde scrisoarea, singura lui armă, în învălmăşeala care urmează scandalului. In sfârşit, ambiţia lui trece şi prin ultima treaptă a înfrângerii, primind dela Zoe să conducă manifestaţia în onoarea lui Dandanache.

Ce admirabilă evoluţie comică, ce adâncă punere în evidenţă a contrastului dintre „mecanic" şi „viu", în psihologia lui Caţavencu, realizează aceste trei mari situaţii. Elementul de farsă este complet integrat celui psihologic. Schematismul formulelor prin care se caracterizează personagiile secundare nu mai este utilizat la caracterizarea personagiilor de prim plan. De aceea nici Conu Leonida afară de comicul verbal, n'are formule sintetice, nu poate fi schematizat. Dialectica lui ineptă despre raportul dintre stat şi

funcţionar şi dintre revoluţie şi democraţie ţine de comicul psihologic.

Cu toate rezervele pe care le-am făcut în privinţa lui Rică Venturiano, personagiu prea şarjat, este de remarcat şi în structura lui acelaş procedeu al contrastului. Prins de Jupân Dumitrache, care-l bănuia că i-a pătat „onoarea de famelist", Venturiano, cu toată spaima, nu uită să-şi debiteze tiradele „democratice", şi se menţine comic într'o situaţie ce putea deveni tragică.

Acelaş contrast între „mecanic" şi „viu" este esenţa unor personagii reduse la formulă, ca Jupân Dumitrache şi Trahanache. Liniştea primului, când află că legătura găsită pe perna Vetii e a lui Chiriac şi nu a lui Rică, sau încăpăţânarea lui Trahanache de a considera scrisoarea lui Tipătescu drept o „plastografie" participă la acelaş comic de contrast psihologic.

Am văzut semnificaţia satirică a lui Dandanache : imoralitatea care triumfă contra imoralităţii. Nu numai acest aspect dă noutate personagiului scoţându-l de sub învinuirea de a nu fi un alt Caţavencu, dar şi mijloacele prin care el provoacă unele echivocuri comice : când confundă pe Tipătescu şi Trahanache, când uită promisiunea de a nu povesti soţului încornorat întâmplarea cu scrisoarea „becherului". Caragiale scoate din aceste „echivocuri" de esenţă psihologică noui situaţii comice, noui reacţiuni ale Zoei şi ale lui Tipătescu. Am putea spune că echivocul psihologic constitue procedeul tehnic al *Nopţii furtunoase,* fiindcă toată gratuita spaimă a lui Jupân Dumitrache se naşte din convingerea că Rică este amantul Vetii, care îl înşală sub ochii lui cu Chiriac, păzitorul prezumat al „onoarei lui de familist". Comicul caragialian nu trebue redus aşa dar la câteva formule simplificatoare, la câteva sinteze devenite populare. E ca şi cum ai căuta poezia lui Virgiliu sau a lui Vigny în câteva „cugetări" de uz scolastic şi cu sens etic, fără a simţi viziunea lor lirică, care se prelungeşte dincolo de aparenţe. Dacă prin aceste formule Caragiale a putut deveni popular, adevărata lui artă nu constă în câteva „trouvailles-uri" ci într'o organică viziune comică a burgheziei române.

Tehnica comediilor aci trebue căutată, secretul rezistenţii lor

aci e ascuns; formulele lui Caragiale sunt şi intuiţii psihologice, nu numai expresii fericite, cu sorţi de popularizare.

Dintre junimişti, numai Caragiale reprezintă spiritul citadin, căci Eminescu s'a refugiat în evul mediu sentimental şi patriotic, în feeria naturii, în visul metafizic şi mitul unui românism idilic şi rural. Creangă a stabilit punctele de contact dintre basmul popular şi universul primitiv al copilăriei — el însuşi un univers legendar, în istoria neamului nostru. Cât priveşte ideologii şi teoreticienii junimişti, ca Maiorescu şi Carp, au năzuit să alcătuiască un mandarinat spiritual şi politic, după normele apusene, în mica şi pestriţa lume orăşenească a Capitalei.

In comedii şi în schiţe umoristice, Caragiale a reconstituit cu neegalată intuiţie psihologia unei epoci şi chiar a unor categorii sufleteşti specific urbane.

Filimon a văzut tragedia proceselor psihologice şi sociale ale oraşului, Caragiale a observat, într'o infinitate de nuanţe mascarada hilară a unei mahalale care s'a luptat să ajungă la rangul de metropolă.

Generoşii generaţiei poşoptiste au voit să scoată statui dintr'un moloz eteroclit; au creiat o revoluţie peste capetele de duzină ale spiritului cetăţenesc, invitându-l să se mişte în formele unei vieţi noui, pe care el a început numai s'o mimeze. Caragiale este mimul genial al unei epoci de formaţie a societăţii noastre urbane, este neîntrecutul observator al unor straturi de ciudată sedimentare morală în viaţa noastră orăşenească.

El a văzut mahalaua, în Jupân Dumitrache, în Nae Ipingescu, în Ziţa şi Veta, în Chiriac şi Spiridon, în Pristanda şi Cetăţeanul turmentat ca pe o zonă morală distinctă. Mahalagiii caragialieni sunt cei dintâi orăşeni, reprezentând faza necesară spre ascensiunea burgheză. Caragiale are un prea mare simţ critic, un prea lucid ochi de sociolog — ca să nu fi văzut că între mediul mahalagesc şi cel burghez românesc nu este decât un grad de evoluţie. Intelectualul Rică Venturiano scrie pentru nenumăraţii Jupân Dumitrache şi Ipingeşti, în a căror lume îşi caută şi aventurile senti-

mentale. Verigă de tranziţie într'un lanţ social extrem de simplu, Venturiano este un produs spiritual specific bucureştean, născut din trecerea din Dealul Spirii spre băncile Universităţii, spre viaţa politică demagogică şi spre presă. Inainte de a ridiculiza, Caragiale a intuit un complex de împrejurări morale şi sociale. Faptul că-şi situează personagiile din *Scrisoarea pierdută* într'un oraş de provincie nu schimbă nimic din esenţiala intuiţie a marelui dramaturg. In Capitală politica era în mâna mahalagiilor, a alegătorilor cenzitari, proprietari şi negustori, creaţi de revoluţia dela 1848. Intelectualii încadraţi în funcţiile de stat, magistraţi, profesori şi ofiţeri — nu alcătuiau după vechiul sistem electoral, pătura militantă în viaţa politică. Numai gazetarii îşi puteau afirma liber opiniile, ca hilariantul Venturiano, iar grosul intelectualilor care putea aspira la cele mai înalte situaţii, în noua ordine burgheză, post-paşoptistă, sunt avocaţii. Cei mai mulţi dintre eroii comici ai vieţii politice orăşeneşti, sunt aceşti „liberi-profesionişti". Rică Venturiano este „studinte în drept şi publicist", deci viitor avocat, Caţavencu, Farfuride şi Brânzovenescu sunt avocaţi, iar Tipătescu, deşi Caragiale n'o spune, nu se poate să nu fi fost licenţiat în drept.

Profesiunea celor mai însemnate personagii din comedia lui politică nu este indiferentă, spre a lămuri marea lui intuiţie socială. Produs al revoluţiei paşoptiste, care a numărat chiar printre conducători atâţia avocaţi — această profesiune alimentează clasa burgheză în formaţie.

Caţavencu singur începe să-şi recruteze partizani dintr'o altă profesiune de „intelectuali", din institutori. Ionescu şi Popescu, din *Scrisoarea pierdută*, anticipează, cu o mare clarviziune avalanşa de spirite primare care va invada viaţa politică naţionalistă, în urma acţiunii haretiste. Şi nu s'a înrolat însuş Caragiale în cel mai tipic partid de orăşeni, în partidul takist, ilustrând astfel involuntar, prin însăşi participarea lui la viaţa politică — o psihologie de mic burghez, care nu se simţea comod în mediul latifundiarilor junimişti? Iar comentariile lui amare, în jurul revoltei ţărăneşti din 1907 sunt dovada categorică a anti-junimismului său, în ordinea realităţilor economico-sociale.

În psihologia lui Caragiale n'a murit germenul tânărului revoluţionar, care a luat parte la „revoluţia din Ploeşti" pe care a ridiculizat-o mai târziu.

Trei scriitori munteni, trei orăşeni — Ion Ghica, Filimon şi Caragiale, sunt observatorii spiritului urban, la începutul literaturii noastre moderne. Ion Ghica, deşi boer, este un generos care se scutură de prejudecăţile clasei sale, ca atâţia boeri şi boernaşi bonjurişti; el consemnează istoria primei faze a burgheziei române şi a spiritului orăşenesc; Filimon explică drama socială dintre „ciocoii vechi şi noui", fiind primul critic al acestui fenomen, primul intelectual-proletar care nu se poate încadra în această societate hibridă, iar Caragiale, în teatru, alcătueşte tabloul plin de vervă al comediei orăşeneşti, al farsei constituţionale şi al demagogiei avocăţeşti.

Revoluţia dela 1848 au făcut-o câţiva ideologi generoşi; unii au fost martiri iluminaţi de un destin istoric al neamului, ca Nicolae Bălcescu, câţiva au fost gazetari de temperament, ca Heliade Rădulescu şi C. A. Rosetti, alţii abile spirite diplomatice, ca Ion Ghica, alţii reformatori practici, ca Mihail Kogălniceanu. Adevăratul creator al instituţiilor democratice, adevăratul sprijinitor al burgheziei, pe care conform celebrei formule (Imbogăţiţi-vă!) o aduce la viaţa socială şi politică — este Ion Brătianu.

Eroii caragialieni sunt produsul acestei ere de expansiuni a mahalagiilor înstăriţi, a micilor târgoveţi şi a falangei de avocaţi, de mici funcţionari, care vor invada cadrele nouei societăţi.

Caragiale este istoricul umorist al deslănţuirii instinctelor de parvenire a tuturor acestor orăşeni, pe care i-a întâlnit în viaţa de toate zilele, la întruniri publice, în fruntea conducerii administrative, în presă, la cafenea şi berărie, unde îşi exprimă „opiniile" cu o candoare bonomă şi amuzantă.

In teatru, a observat cu deosebită atenţie pe conducătorii burgheziei orăşeneşti, pentru analiza spiritului cetăţenesc, a bucureşteanului însuş, ca o categorie morală specifică a vieţii citadine — a rezervat neîntrecuta „comedie umană" a condensatelor lui *Momente*.

Aci, în cadrele existenţei burgheze, a instituţiilor ei fundamentale, a surprins acelaş contrast dintre fond şi formă, dintre spirit şi aparenţă. Nu mai este vorba de ambiţiile ei politice; moravurile, maniile, micile slăbiciuni, mahalagismul şi turpitudinile ei, favoritismul, nerespectarea ordinii în care se mişcă, a instituţiilor ei însăş, alcătuesc fondul schiţelor sale umoristice.

Lipsa de educaţie familială a acestei burghezii semi-mahalagiste o surprinde în *D-nul Goe*, *Vizită* şi *Bubico*; turpitudinea, meschinăria şi debandada familiei însăş (precară „celulă socială") o divulgă în *Mici economii* şi *Tren de plăcere*; făţărnicia şi absenţa de civilitate, în raporturile sociale, este tema din *Five O'clok*; lipsa de respect pentru instituţia publică şi confuzia între autoritate şi familiaritatea vulgară se găseşte în *Petiţiune*; neseriozitatea presei, ca mijloc de informaţie şi măsură de apreciere a faptelor străbate seria *Reportaj*, *Ultima oră*, *Boris Sarafoff* şi *Groaznica sinucidere din strada Fidelităţii*. Favoritismul introdus în viaţa şcolară e persiflat în *Lanţul slăbiciunilor*, iar în ciclul *Un pedagog de şcoală nouă* ridiculizează, în tipul lui Marius Chicoş Rostogan, prostia didactică, slugărnicia faţă de feţele simandicoase, bădărănia faţă de cei umili şi lipsa flagrantă de decenţă în expresie şi bună cuviinţă în aprecieri a profesorului nechemat.

La comedia politică a orăşenilor se alătură comedia fundamentală a structurii ei pretins burgheze.

Observaţia psihologică şi socială a lui Caragiale nu se opreşte la câteva aspecte ale vieţii bucureştene. Atâtea schiţe mărturisesc un pitoresc colectiv umoristic de o savoare neîntrecută. Cine nu-şi aminteşte de aspectul torid al Capitalei, într'o zi de vară, de figura domnului „discret" care caută un prieten, de tipul de abil prostănac al servitorului, care nu vrea să deranjeze stăpânul, pe o vreme caniculară, de silueta birjarului adormit, de a unei bătrâne mahalagioaice, de a băiatului de prăvălie care „moţăe pe prag la umbră cu şorţul verde", de a sergentului de stradă care „stă pe o bancă la poarta unei curţi mari" şi care „s'a descălţat de cisme, să-şi mai răcorească picioarele" — din schiţa *Căldură mare*?

In câteva pagini, cu o notaţie de o condensare şi o precizie

rară, trăeşte aci un oraş întreg, o psihologie colectivă, de semi-orientalism, o imagine a Bucureştilor, în timpul verii, de unică semnificaţie.

Intre aceste bucăţi pe care le-am numi „schiţe de compoziţie", cât este de autentică cea intitulată *Atmosferă încărcată,* în care se vede ce înseamnă „opinia publică" a Capitalei formată după ziarele de un ton exagerat până la ridicul şi consolidată în jurul unei mese de berărie.

Şi ce-i lipseşte, ca pitoresc bucureştean, schiţei *De închiriat,* cu neghioaba pasiune a mutatului ce dă iluzia schimbării de decor unor mici burghezi, încremeniţi toată viaţa în peisagiul neschimbat al oraşului ?

Dar Caragiale este creatorul unui tip complex de bucureştean, al micului burghez, de obicei funcţionar, al neuitatului Mitică, întâlnit în exerciţiul funcţiunii, prin autorităţile publice, la cafenea şi berărie, la chef şi în familie, unde scapără de „opinii" diverse, naive, stupide sau simplu amuzante. Fie că-l cheamă Tache sau Mache, Lache sau Sache, Popescu sau Ionescu — acelaş tip se ascunde sub atâtea pseudonime familiare.

Sunt numeroase schiţe în *Momente,* unde Mitică cel mai autentic tip bucureştean e surprins în atâtea situaţii, gesturi, opinii. ticuri şi exprimări de o clipă. Din aceste feţe prismatice ale prozei caragialiene reconstituim o psihologie neschimbată, am putea spune o tipologie a bucureşteanului.

Ce este Mitică şi miticismul ? Este o categorie morală a micului burghez din Capitală. Mitică este „deşteptul" naţional prin excelenţă, spiritul superficial, care se pricepe în orice domenii : în finanţe, în artă, în politică, emiţând „opinii", toate foarte „categorice", chiar când sunt numai şugubeţe. Mitică este sociabil prin definiţie, căci îşi debitează verva între amici, la cafenea şi berărie, entuziasmat de câteva pahare şi incitat de întreruperi şi replici adverse, este familiar cu toată lumea şi demn, când îl atingi în amorul propriu. Mitică porneşte o revoluţie la bodegă şi devine sceptic până la colţul străzii, este emancipat între prietenii pe care ţine să-i „epateze" şi îmbâcsit de prejudecăţi, timorat, umil, laş, şi conformist

până la anularea oricărei umbre de personalitate, în cea mai mică inițiativă spre faptă, în cea mai nevinovată ciocnire cu realitatea.

Flecar până la manie, iubitor de farse până la puerilitate, tembel până la sațietate, abil în lucrurile mărunte, dușman al serviabilității, dar amator al favoritismului, cu profit personal, Mitică este un mic egoist care vrea să trăiască în turmă și cât mai comod. Ce frescă admirabilă de Mitici, în felurite ipostaze — cuprind schițe ca: *Două loturi, Amicul X, Triumful talentului, Intârziere, La Moși, O lacună, Situațiunea, 1 Aprilie, Diplomație, Ultima emisiune, Amici, Monopol, Repausul duminical,* și neîntrecutul grup din *C. F. R.*, în care miticismul, sub forma lui cea mai acută, a familiarității, indiscreției și a spiritului de batjocură gratuită realizează una din cele mai adânci și mai perfect stilizate schițe din *Momente*.

Spiritul bucureștean, cu defectele lui specifice și însușirile lui de vioiciune, deșteptăciune, pornire spre frondă, spre o dulce vulgaritate și o goană după mărunte satisfacții — icoană fidelă a unei burghezii făcute, nu create prin luptă aprigă, este exprimat cu cel mai lucid talent, cu cea mai nuanțată artă, precisă, condensată în proza umoristică a lui Caragiale.

Contribuția sa la crearea unei literaturi urbane s'a exercitat pe calea negativă a ironiei; dar Caragiale este singurul scriitor al nostru care a lăsat mai multe tipuri decât toți prozatorii veacului trecut la un loc. Și este interesant de remarcat că și atunci când arta lui a evoluat spre povestire, părăsind forma extrem dialogată din *Momente* (unele sunt scenete pure), în fantezii satirice ca admirabila *Kir Ianulea,* Caragiale s'a folosit de motivul lui Machiavelli, ca să reconstituiască un București de epocă, de pe timpul Fanarioților,

Titu Maiorescu

Fără îndoială că *Insemnările zilnice* au un sens de prefigurare a personalităţii lui Maiorescu ; şi dacă n'ar fi rămas, din caetele lui intime, decât partea privitoare la adolescenţă — am fi putut uşor reconstitui maturitatea, poate cu unele lacune, destul de importante, atingând firea pasională a criticului şi unele surprinzătoare nelinişti; categoria inteligenţii maioresciane şi voinţa de a-şi forma armonios personalitatea se desprind însă destul de clar, în preocupările şi confesiile adolescentului. Nu vom face aici un paralelism complet între Haşdeu şi Maiorescu ; timpul nostru nu-şi mai pune problema imediată a opţiunii între haşdeism şi maiorescianism. Figurile lor aparţin culturii şi istoriei ; iar discuţia despre prioritatea lor ni se pare prea simplificatoare, ba chiar fundamental greşită. Sunt doi animatori, cu mijloace şi temperamente deosebite ; individualitatea lor trebue definită mai întâi intrinsec, apoi comparativ. Structural văzuţi, sunt diametral opuşi, ca fire, ca disciplină intelectuală, ca origine a culturii ; e normal să exercite şi două influenţe contradictorii, două forme dialectice ale culturii veacului trecut, cu limite pe care documentele psihologiei lor, le vor pune din ce în ce într'o lumină mai precisă. Haşdeu a uluit cu marea lui personalitate, cu

ţâşnirile lui de geniu, cu îndrăsnelile lui creatoare ; nu se poate nega aceasta, oricâtă admiraţie am avea pentru Maiorescu. Dar strălucitul critic al culturii noastre moderne a ştiut să domine şi să subjuge, două atitudini deopotrivă de greu a se îmbina, pe care totuş le-a ridicat la un fel de virtuozitate artistică. Poate că Maiorescu a voit, cu luciditate, cu stăruinţă metodică să fie prea mult ; şi atunci personalitatea lui publică, de profesor, de orator şi om politic, de om de lume şi estet, de călător neobosit, de intelectual cochetând cu cât mai multe discipline, fără să se consacre exclusiv nici uneia, ca şi vocaţia lui de *spiritus rector* l-au dus la izbânzi sigure şi de timpuriu câştigate. Stilul formal al personalităţii lui goehteene a impus contemporanilor şi a triumfat deplin, acoperind prea mult stilul interior. Opera cea mai reuşită a lui Maiorescu este viaţa lui ; dintr'un modest magistrat provincial (primul lui post este de judecător la Giurgiu) ajunge un factor determinant în cultura şi politica ţării, aureolându-şi bătrâneţea olimpică şi satisfăcută, cu prezidenţia consiliului de miniştri şi a păcii dela Bucureşti, după războiul balcanic din 1913. Viaţa lui Haşdeu n'are nici pe departe această simetrie, această euritmie şi seninătate, cel puţin aparentă. Pasiunea lui este creaţia, ştiinţa istorică şi filologică, monumentalul în spirit, diversitatea şi mobilitatea fără preget. Opera scrisă a lui Maiorescu atinge o perfecţie formală prea de timpuriu, spiritul se cristalizează prea repede, coeziunea lui lăuntrică este prea strânsă, ca să-i mai îngădue evoluţii ulterioare. Admirabil gospodar al unor idei directoare, opera lui Maiorescu are ceva din osteneala clasicismului, fără să fi trecut şi prin faza necesară de „Sturm und Drang". Pentru o cultură tânără, o astfel de apariţie are nu ştiu ce superioritate şi deficienţă, în acelaş timp. Tipologia maioresciană este o realitate atât de concretă, încât o bună istorie a culturii noastre trebue s'o explice, în toate nuanţele ; a o respinge sau exalta este o dovadă de absenţă a spiritului critic. Maiorescu trebue astăzi explicat şi înţeles, nu combătut sau idolatrizat. Şi dacă în creaţia intelectuală s'a mulţumit să pună mai ales premizele, fără a trage şi consecinţele lor fecunde, în creaţia unui stil de viaţă, Maiorescu a tras numeroase concluzii ; asupra lor cată să îndrepte preţioasele *Insemnări zilnice ;* ele vor

lumina biografia lui spirituală, îi vor fixa însăşi condiţiile interioare, impunând o nouă şi veridică fizionomie a personalităţii lui, văzută prea convenţional de contemporani şi discipoli. Şi tot din confesiile maioresciane, vom înţelege de ce elevii maestrului au rămas, în foarte multe cazuri, la un fel de „formă fără fond" a personalităţii, împrumutându-i numai stilul de viaţă exterioară, fără conţinutul ei. Dacă Maiorescu a creat un tip al mediocrităţii stilate nu este de vină, fiindcă stilul lui a ieşit dintr'un proces îndelung desbătut, dintr'o voinţă normativă cumplită, punând peste flacările care-l ardeau masca apolonică a personalităţii lui publice. Elevii au luat rezultatul drept principiu de viaţă; forma, drept realitate lăuntrică, masca, drept fizionomie; deaceea, maiorescianismul a iscat un adevărat cabotinaj al personalităţii, iar în cultură a dus la un academism sterp, luat drept seninătate, armonie şi clasicism. Actorul din Maiorescu avea câţiva mici demoni, abil mascaţi, sub stilul lui apolonic de viaţă; că nu i-au presimţit contemporanii entuziasmaţi, că nu i-au recunoscut adversarii organici, nu este de mirare. Rostul *Insemnărilor zilnice*, este tocmai de a lua cunoştinţă de demonii aceştia; complexitatea şi amploarea lor ne vor putea explica însuşirile şi deficienţele tipologiei maioresciane; desbinările lor lăuntrice vor prefigura masca apolonică a bărbăţiei lui, dealtfel atât de repede cucerită. Abia după ce vom parcurge etapele principale ale vieţii lui Maiorescu, mărturisite de el însuş, vom închega figura unui om şi vom distruge portretul unei fantoşe. Voinţă esenţial normativă, Maiorescu este un logician al propriilor instincte şi pasiuni; vorba cunoscută a lui Goethe că „cea mai mare fericire a omului pe pământ este numai propria personalitate" — i se poate aplica integral. Maiorescu se creează atât de lucid, încât pot spune că floarea cea mai aleasă a artei lui se găseşte în viaţa lui; voinţa de personalitate l-a secătuit de instinctul de creaţie intelectuală, l-a limitat repede, l-a stabilizat fără posibilităţi de depăşire; nu scuzăm nimic, din marginile capacităţii lui de creaţie, nici nu întărim, indirect, opinia d-lui Petrovici, care vorbea de „sacrificiul" de creator al lui Maiorescu, într'o cultură tânără, care l-ar fi înfrânt, impunându-i o manifestare subordonată nevoilor culturale ale momentului. Ca-

racterizăm numai, explicăm o tipologie, foarte organică şi mărginită de însăş natura ei. Personalitatea socială maioresciană este şi ea o creaţie, văzută în timp; atât deducem din „însemnările" lui; legenda unui Maiorescu abdicând dela culmile creaţiei, este o legendă ca multe altele.

Impersonalitatea maioresciană are unele abateri uşoare, chiar în *Criticile* lui; expresia impersonală a putut induce pe mulţi în eroare, nelăsându-i să vadă ceeace este subiectiv, în firea lui. Maiorescu s'a zugrăvit pe sine, indirect şi prea schematic, în *Câteva aforisme* şi în eseul *Din experienţă* (1888); revăzute, în lumina „însemnărilor", ele explică unele laturi, confirmate de faptele jurnalului, ale personalităţii lui. In puţinătatea „aforismelor" s'a văzut mai mult un exerciţiu literar, în marginea *Aforismelor* lui Schopenhauer, pe care le-a tradus dintr'un organic instinct de eudemonologie, axa personalităţii lui, astăzi atât de precizată; din acelaş instinct pornesc şi „aforismele", nu dintr'o dexteritate literară. Preferinţa lui Maiorescu pentru reflecţiile „asupra înţelepciunii în viaţă" ale lui Schopenhauer nu este întâmplătoare; coroborate cu propriile „aforisme", cu opusculul *Din experienţă* şi cu *Insemnările zilnice*, îi vor întregi tipologia, umanizând-o; şi nu ştim dacă o monografie asupra operii lui Maiorescu se mai poate scrie astăzi, fără a ţine seamă de viaţa lui; fără ea opera rămâne sumară, depăşită, prea istorică adesea, şi incompletă. Personalitatea maioresciană va trebui explicată numai prin dublul plan al ei, rezultând din îmbinarea stilului social cu stilul spiritual. Insistăm atât de mult asupra acestui lucru, fiindcă maiorescianismul nu este numai o formulă goală de conţinut, cum vor s'o acrediteze adversarii frenetici ai spiritului critic, în înţelesul lui general. Spiritul critic este numai faţa negativă a unui stil de viaţă şi de artă, la Maiorescu ca şi la Caragiale. Şi dacă lui Maiorescu i se poate imputa, până la un punct, excesul de negaţie, fiindcă s'a oprit în pragul creaţiei, în critică, lui Caragiale nu i se poate imputa decât geniul lui dramatic. Intre Eminescu şi Caragiale, Maiorescu are doar privilegiul talentului şi al personalităţii sociale deplin desvoltate, armonice şi de individuală longevitate;

dar între cei doi creatori, unul de viziune lirică şi altul de viziune comică a existenţii, nu vedem nici o prăpastie.

Eminescu şi Caragiale sunt polii de echilibru, în creaţie, ai spiritului românesc, din faza junimismului, iar Maiorescu face trăsătura de unire între ei, prin luciditate, prin bunul gust, de a-i fi înţeles pe amândoi. Că nu i-a şi explicat întru totul, prin creaţia critică, nu înseamnă decât că Maiorescu a fost prea ocupat cu propria lui personalitate, de egoismul unui ideal eudemonologic, de care vorbeşte Schopenhauer în *Aforismele* lui, şi de concilierea a ceeace filozoful german numeşte: „despre ceeace este cineva, despre ceeace are cineva şi despre ceeace reprezintă cineva". Maiorescu s'a străduit să facă o sinteză a acestor trei feţe ale personalităţii lui; deaceea spuneam că a voit să fie prea mult, în acelaş timp. Structural, individualitatea lui este mai complexă decât a lui Eminescu şi Caragiale; calitativ sinteza ei se face mai prejos, decât realizarea, într'o unicitate copleşitoare, a individualităţii eminesciane, creată sub aspectul exclusiv al idealului „ceeace este cineva"; iar Caragiale oricât s'ar fi străduit şi ar fi dorit să anexeze şi celelalte două aspecte („ceeace are cineva" şi „ceeace reprezintă cineva") nu s'a realizat decât tot în primul stadiu, al personalităţii spirituale. Fantezia lui Maiorescu s'a mulat pe viaţă, a lui Eminescu şi Caragiale s'a concentrat şi depăşit în creaţia spirituală. Dacă există un geniu maiorescian, el se realizează exclusiv într'o realitate tangibilă, într'o euritmie trăită zi la zi, cu preţul unor lupte fără preget, rămânându-i pentru spirit numai talentul; un umanist, în cadrele unei vieţi burgheze, într'o ţară în care intelectualul era redus la proletarizare sau la un conformism utilitarist. Intre aceste două alternative, Maiorescu a navigat, cu vârtoşie, construindu-şi o individualitate excepţională, prin raritatea ei. Pentru condiţiile vitregi ale societăţii noastre — este un miracol; pentru Maiorescu a fost o experienţă izbutită, în atâtea privinţi.

Biografia lui Maiorescu, scrisă de d. S. Mehedinţi (Soveja) şi culeasă în volumul *Primăvara literară*, este alcătuită după indicaţiile marelui profesor. Preţioasă pentru multe amănunte şi astăzi,

când este aproape înlocuită de *Insemnările zilnice* şi umplând unele lacune parţiale ale jurnalului, rămâne însă hotărât un document exterior asupra personalităţii criticului. Adevărata lui psihologie şi structură intelectuală trebue refăcută din propriile note; era sortit ca Maiorescu, începător în atâtea domenii intelectuale, în cultura noastră modernă, să ne iniţieze şi în cea mai autentică, mai completă auto-biografie; şi până acum, credem că este cea mai interesantă din toată literatura noastră, atât de săracă în documente interioare.

Dacă sumara corespondenţă cu Duiliu Zamfirescu, publicată de d. Bucuţa, ne-a dezamăgit, după cum ne-a încântat a celui dintâi — însemnările sunt de o covârşitoare importanţă. Să nu ne înşele aci, schematismul unor note, lipsa de literatură a lor sau aparenta nesemnificaţie a unora. Un jurnal trebue privit, în primul rând, ca un document sufletesc, apoi ca o operă literară. Jurnalul fraţilor Goncourt sau al lui Jules Renard fuzionează documentul cu arta, ca şi cel mai impresionant jurnal pe care l-am citit vreodată, acel al lui Amiel. Fără îndoială, ei au realizat tot ce-a fost mai profund, mai personal, în individualitatea lor, sub forma jurnalului, supravieţuind prin ceeace s'ar fi crezut că i-ar fi micşorat. Fraţii Goncourt se regăsesc, mai amplu, în jurnal decât în romanele lor, iar Amiel care s'a plâns veşnic de sterilitate şi care a ratat, în creaţia de fantezie, a scos din sine însuşi cea mai copleşitoare operă etică şi literară; numai Jules Renard şi-a dat seama că se realizează, cu maxima lui putere, în jurnal, şi că este mai interesant eul lui decât toate aspectele lumii exterioare. La Maiorescu nu se poate pune problema valorii literare a jurnalului; şi dacă scrisul nostru contemporan cunoaşte unele jurnale disimulate prin fantezie şi romanţare (literatura criticilor este cel mai bun exemplu) — însemnările lui Maiorescu au meritul esenţial al nudităţii, al acelei autenticităţi pe care alţii o caută teoretic şi lacunar. N'a prezentat d. Mircea Eliade un jurnal intim drept un „şantier" şi un „roman indirect" — socotind că fantezia este mai autentică decât însăşi autenticitatea? Un jurnal care să fie în acelaş timp document şi artă nu cunoaşte literatura noastră, probabil din lipsa acelui sentiment al postumi-

tăţii, pe care numai culturile vechi şi de tradiţie umanistă îl pot exercita. Cunoaşterea omului este un postulat al Renaşterii, al celei mai severe discipline a individualismului, în cadrul unui ideal general; ce-am asimilat noi din umanism, ca să ne cultivăm individualitatea, în limitele ei organice şi s'o putem surprinde în mişcările ei interioare? Modernul Montaigne, iniţiatorul acelui veşnic proaspăt jurnal despre om, care sunt *Esseurile,* este un umanist mai întâi de a fi un modern şi înţelepciunea lui începe după ce s'a pătruns de înţelepciunea omului greco-latin. Mă întreb dacă Maiorescu şi-ar mai fi scris cumva jurnalul, formându-se în cultura noastră şi în şcoala timpului? Născut la 1840, la Craiova, la 1850 urmează gimnaziul la Braşov, ca dela 1851—1858 să treacă la Viena, la Theresianum, iar în 1855, la cincisprezece ani, să-şi înceapă „însemnările", mai întâi sub forma modestă a impresiilor de şcolar sârguincios, metodic şi plin de ambiţia de a se instrui şi a trece în fruntea tuturora. Cine se opreşte la acest aspect, va face eroarea să vadă în Maiorescu un „premiant" orgolios şi antipatic, un spirit şcolastic şi fără orizont. Progresele pe care le face în studiul limbilor clasice şi moderne, consemnarea temelor şi a notelor obţinute nu sunt decât mijloace de formare a personalităţii; obişnuiţi cu şcoala noastră, cu munca stupidă sau cu dilettantismul ei primejdios, am fi înclinaţi să-l calificăm drept un „tocilar" ambiţios. Paralel cu modestele „însemnări", Maiorescu alătură o listă de piese văzute, apreciază sumar jocul actorilor şi frumuseţea spectacolului (ce anticipare a „criticei judecătoreşti" dela maturitate!), se ocupă de muzică, desenează şi nu uită să-şi noteze „experienţele" de societate, deşi nu pare atras prea mult de ea. Ceea ce se cheamă educaţie, într'un sens integral, disciplină, muncă sistematică, voinţa de a se vedea progresând în cunoştinţe, sunt semnele caracteristice ale personalităţii lui incipiente. Nu vom face caz prea mare de proectele literare ale tânărului: scheme de teatru, nuvele, poezii, traduceri, ca celebra gramatică a lui Curtius. Dar o dorinţă pretimpurie de a alcătui o *Istorie a Românilor,* în nemţeşte, nu este lipsită de indicii pentru viitor. Introducerile istorice la *Discursurile parlamentare,* cu preţioasele informaţii despre

oameni şi dedesubturile unor acte publice, ale partidului conservator, ilustraţii vii ale academicelor cuvântări, spun deajuns despre înclinaţia lui Maiorescu pentru istorie. Tot ceea ce prefigurează personalitatea lui este interesant şi istoria contemporană este cadrul firesc al unui tip activ, logic şi organizat, cum se dovedeşte a fi fost stilul politic maiorescian, într'o epocă de neistovită dispută a „principiilor" constituţionale, confruntate cu realitatea noastră socială. Nu discut cât a putut să realizeze în politică Maiorescu ; dealtfel, activitatea lui este legată de un partid întreg şi numai în raport cu înfăptuirile şi deficienţele lui poate fi judecată ; dar în multipla lui personalitate activă — a dat un stil oratoriei, un stil parlamentarismului, în cadrul unor lupte de o violenţă nu mai puţin accentuată decât a democraţiei postbelice. Căci dacă siguranţa României era mai garantată de conjunctura externă, în timpul acela, problemele interne erau de o acuitate egală, în multe privinţe. Lupta între liberalism şi conservatorism n'a fost tocmai platonică şi cariera lui politică a avut destul stil, în vicisitudinile ei ; el l-a dus la biruinţa prezidenţiei de consiliu, fără să fi fost un latifundiar, nici un capitalist. Burghezul intelectual Maiorescu este creaţia propriei lui strădanii, este rezultatul propriei munci, isbutind să deţină un rol de frunte, în condiţii mai grele, mai inegale de pătruns decât în dulcea democraţie a votului obştesc.

Dar înainte de a schiţa voinţa lui de personalitate şi de a găsi elementele structurale ale personalităţii lui intelectuale, să desprindem sensibilitatea, conţinutul etic al unei precoce maturităţi. Adolescentul nu este numai un şcolar ambiţios şi un calculator de note şi progrese didactice ; el este un afectiv, un animator, un însetat de prietenie şi de dragoste. Logicul Maiorescu nu este un vas gol ; în temeiurile simţirii lui sunt rădăcinile unei personalităţi care se formează în conflict cu mediul ; cu cel familial, cu conşcolarii şi profesorii, cu propriile-i conflicte de conştiinţă. Imagina unui Maiorescu olimpic, egoist şi rece, este mai mult socială decât psihologică ; stilul exterior este o pavăză, o exagerare, ca să mascheze stilul interior. Seninătatea este un rezultat dificil dobândit, este

un triumf plătit cu sfâşieri lăuntrice. Bun şi sever cunoscător de oameni, Maiorescu este născut să domine şi să subjuge; portretele colegilor, ale profesorilor, aprecierile drastice adesea — preludează pe portretistul din paginile de istorie contimporană; iar desele bilanţuri morale şi intelectuale făcute asupra lui însuş, îi dau o perfectă conştiinţă a limitelor proprii; aş cita atâtea pagini de auto-definire, fie prin maxime, fie prin analiză lucidă, fie prin juvenilă desnădejde, dar de un patos intern real, ca să se vadă ce stăpân pe sine se dovedeşte adolescentul în plină criză sentimentală şi intelectuală. Secretul armoniei personalităţii lui în această clar vedere asupră-i trebue căutat. Maiorescu şi-a cunoscut limitele, şi-a intuit posibilităţile, şi-a determinat liniile viitoarei evoluţii, cu rară auto-critică. Tip voluntar, activ, ardelean autentic, şi-a administrat la maturitate, resursele pe care le ştia roditoare. Cu câtă uşurinţă, renunţă Maiorescu la încercările lui poetice, când descoperă filozofia, pe care o socoteşte *divină*, şi câtă satisfacţie îi dau lecturile din opera lui Goethe şi a vieţii lui ca şi contactul cu Lessing şi Herbert; îşi propune să scrie o logică, pe care va scri-o, să-şi cultive spiritul critic şi să-şi exercite acţiunea personalităţii asupra oamenilor şi va isbuti; criticul, animatorul, bărbatul care vede în iubire o confesiune şi o completare a personalităţii, căutătorul fericirii în echilibrul dintre el şi lume, într'un cuvânt apriga voinţă de individualitate se schiţează cu o perfectă coordonare, în însemnările tânărului între 15 şi 18 ani; când, după absolvirea Theresianumului, Maiorescu pleacă la Berlin, la 1858, are o structură etică şi intelectuală definită; îi mai rămâne s'o facă activă, din excepţional de asimilitoare, cum se arată în această epocă de efervescenţă.

Trecerea la Berlin a lui Maiorescu înseamnă intrarea lui în viaţă; vocaţia de profesor, de stăpânitor de suflete se exercită într'un cerc restrâns, dând lecţii într'un pension de fete, sau Clarei, viitoarea lui soţie. Bărbatul se afirmă prematur, iar dela dragostele intelectuale şi platonice de până acum trece la o hotărîre definitivă; oscilând între Elena şi Clara, se fixează la ultima. Lecturile

lui din acest timp sunt şi ele decisive ; clasici germani şi francezi, filozofie, muzică, cu impresii sumare, dar forte, vin să configureze structura lui spirituală. Pe Voltaire îl găseşte superficial ; în schimb e cucerit de Goethe, de Molière, de Corneille, de Feuerbach, de Kant, de Spinozza, de Herbert şi Lessing, iar preocupările lui de filologie, drept şi psihologie nu sunt deloc ale unui diletant.

Viaţa lui este sobră : nu dansează, nu bea, nu fumează. Orgiile lui intelectuale se completează cu extazul muzical, cu preferinţe pentru Bach şi mai ales Beethowen ; când va descoperi pe Wagner îi va părea dizarmonic, gustul lui fiind format în sensul clasicizant. Ce asemănare, în această privinţă, cu înclinaţiile lui Caragiale, divulgate în corespondenţa lui Zarifopol. Eminescu, a cărui cultură literară şi filozofică, istorică şi economică era de prim ordin, în unele laturi întrecând poate pe Maiorescu, în muzică se mulţumea cu doine şi cântece de inimă albastră ; mai aproape de Creangă, prin unele dispoziţii, decât de Maiorescu, era firesc să-i displacă viaţa de salon şi să-l intereseze o petrecere la *Bolta rece*, unde se desfăta popular, cu marele povestitor. Ţăranul lui Eminescu e mai autentic, deşi în poeziile inspirate din folklor este sublimat, stilizat de intelectual. Maiorescu este un tip burghez, ca structură, iar Caragiale, cu toată boema lui, desigur ereditară, termină ca un burghez, dornic de confort şi civilizaţie. Retragerea lui la Berlin este o târzie regăsire în cadrele acestei vieţi, după o tinereţe de proletar, care-l apropiase mai mult de Eminescu !

Intre 1859 şi 1866, jurnalul lui Maiorescu are o apreciabilă lacună ; în parte, viaţa lui se poate reconstitui după biografia d-lui Mehedinţi. In Ianuarie 1866, începe, la Iaşi, o epocă agitată, plină : profesor, om politic, animator cultural, Maiorescu îşi va desvolta toate virtuţile lui sufleteşti şi intelectuale. De aci până la 1880, când se termină primul volum al „însemnărilor", jurnalul este de o densitate, de o fluenţă şi de o bogăţie de amănunte surprinzătoare.

Vom asista la istoria unei vieţi active, cu suişuri şi coborîşuri, cu deprimări morale şi renaşteri din sine, conturând definitiv tipul goethean al personalităţii lui ; acel tip care a impresionat pe contim-

porani, cu masca lui senină, cu idealismul lui etic şi cu permanenta grije de armonie estetică a individualităţii.

Omul Maiorescu este viu, este mobil; este pasional şi de un orgoliu rece, ascunzând sub masca lui fixă, dar trădată de o sculptură voluntară şi un sensualism luminos, câteva turburătoare furtuni. El ştie să domine şi să subjuge, să atragă şi să ţină la distanţă, să nege şi să afirme, să dispreţuiască şi să adore, să sufere şi să se bucure — într'un echilibru alternativ, de o mare capacitate interioară. Maiorescu are el însuş intuiţia clară a limitelor substanţei lui sufleteşti, dar are şi virtuozitatea artistică s'o exploateze cu dibăcie, s'o dispună în doze echilibrate. Voinţa de personalitate, de stil, iată secretul lui: structural este asemănător lui Goethe, ca intensitate şi adâncime este desigur un epigon şi simţul lui autocritic îl duce la mărturisirea capitală:

„Când mă gândesc că însuş un aşa de supra om ca Goethe era deja de 37 de ani când a plecat spre Italia şi de abia de atunci înainte a atins adevărata lui însemnătate şi direcţia lui rămasă consecventă, cât trebue aceasta să pună în mirare şi, în fond, să consoleze mici apariţii ca mine. Deci s'ar putea încă să învieze o lume înaintea mea? O lume nouă?" (pag. 261).

Insemnarea este de Luni 4 Septembrie st. n. 1876, Bucureşti, într'un moment de mare criză sentimentală, de nouă orientare a fericirii lui. Maiorescu va birui, fiindcă eudemonologia lui este uimitoare, chiar dacă nu-şi va adânci şi amplifica prea mult forţele creatoare; şi dacă se poate vorbi de puţinătatea, de schematismul operelor lui, despre fertilitatea eului maiorescian şi despre tinereţea lui sufletească se poate vorbi până aproape în pragul morţii. Cristalizat repede, în structura intelectuală, cu o producţie rară şi agravată de un refuz istoric aproape de a mai interveni în critică, după ce-şi simte misiunea împlinită, Maiorescu îşi derivă forţele spirituale în direcţia politicii, adică a istoriei. Obsesia lui, afirmată de tânăr şi în repetate rânduri, de a scrie o istorie a Românilor, cu toată vocaţia lui irecuzabilă de istoric al vieţii contemporane îl va împinge spre luptă parlamentară, spre o trăire zi de zi a istoriei. Aci cred că trebue căutată

structura personalităţii maioresciene ; chemat să domine şi să seducă, tipologie etică şi activistă, după ce s'a realizat în cultură, şi-a continuat acţiunea în politică, din aceeaş necesitate lăuntrică. Limitele lui creatoare sunt dictate de temperament, de natura lui umană ; arta, pentru Maiorescu, în efectele ei contemplative, purificatoare, a fost un succedaneu al eticei. Cât de multe explică teoria formulată, după Schopenhauer, în *Comediile d-lui Caragiale*, unde Maiorescu vorbeşte, ca pentru sine, sub aspectul unei teorii generale, despre contemplaţie ca un „repaos al inteligenţii", o purificare de „egoismul" nostru uman şi o ridicare la „ideea" platonică. In acest sens spunem că dacă a avut geniu, Maiorescu și l-a pus în viață, rămânându-i doar talentul pentru operă.

Sunt în „însemnările" lui numeroase aforisme proprii, referitoare la politică, la viaţă, în genere şi la artă ; unele sunt extrase din lecturi ; printre ele, amuzante anecdote, autentice vorbe de spirit sau numai prostii, prinse într'un *sottisier* viu ; ele sunt, desigur, şi un ecou al maximelor şi pareneselor lui Schopenhauer, poate și a lui Chamfort, pe care moralistul german îl citează des, dar mai sunt şi dovada irecuzabilă a problemei centrale a activităţii maioresciene : etica personalităţii Goethe şi-a realizat-o pe dublul plan al vieţii şi al creaţiei, transformând adevărul în poezie, neliniştile în contemplaţie. Raţionalist şi pragmatist, Maiorescu şi-a transformat instinctele, intuiţiile în personalitate socială, în voinţa de a se stăpâni, ca să domine ; lipsit de fantezie, dar nu şi de sensibilitate, atât umană cât şi estetică, Maiorescu s'a creat pe sine, s'a obiectivat în forma personalităţii directe, active ; obiectivarea în spirit s'a limitat la câteva fundamentale linii, la câteva „principii" ; scoase din experienţa sufletească şi socială, ideile directoare maioresciane sunt un cadru schematic al personalităţii ; şi ceeace a rămas astăzi din ele este nu atât adevărul lui elementar uneori, cât coeziunea lor internă. Tot ce a scris Maiorescu este organic şi organizat, este rotund şi cu impresie de definitiv. Ceeace am desemnat prin metafora de excelent gospodar al său, prin voinţa de stil.

Paginile jurnalului, dintre 1866—1880, au ceva de roman direct, nud, de dramatism interior netranspus în ficţiune. Impresiile despre împrejurările politice, despre oameni, începând cu acelea în jurul detronării lui Cuza, apoi cu planurile lui de reformă a învăţământului, cu întrevederile lui de agent diplomamatic, la Berlin, cu mascarada procesului intentat de guvernul liberal, cu îndepărtarea dela catedră, cu vicisitudinile vieţii de avocat — sunt atât de interesante, de vii. Dar acest roman autentic al personalităţii lui active este mai complex; însemnările despre activitatea lui de scriitor şi lector sunt mai sumare, ca şi cele despre şedinţele „Junimii". Incă un semn că impresiile lui devin forţe active, că ele derivă în personalitatea dinamică . Călătoriile prin ţară în calitate de ministru al instrucţiei şi cultelor, sunt pline de observaţii practice, despre ţăran, despre şcoli, monumente istorice; şi unde poate, îşi propune să ia măsuri, să îndrepte.

Portretele sumare, de oameni politici, ne duc spre introducerile la discursuri; omul este judecat după valoarea etică şi mijloacele reale ale individualităţii, în vederea unui scop precis.

Maiorescu n'are sentimentul naturii; toate notele lui despre călătoriile din ţară şi străinătate sunt seci, pedante, referitoare la temperatură, la starea materială a hotelului; ca şi 'n scrisorile adresate lui Duiliu Zamfirescu, atestă lipsa-i de fantezie, de simţ plastic.

Cu atât mai preţioase sunt paginile referitoare la viaţa lui sentimentală, la ruperea afecţiunii faţă de Clara, la pornirea chinuitoare pentru Mite, cumnata lui, cu accente de desnădejde, cu vise, cu depresiuni fizice şi morale de o umană autenticitate. Gânduri de sinucidere, de emigrare în America, hotărîrea de a se despărţi de soţie, puterea de a se reface din durere, prin viaţă, prin activitate intelectuală, prin călătorie, ne duc în spre metoda goetheană de salvare a personalităţii din disoluţie. Eudemonologia schopenhaueriană duce la ataraxie, a lui Maiorescu duce la activitate, la plenitudine a sentimentului, la conştiinţa de sine a individualităţii; dela Schopenhauer va fi învăţat să se observe în aforisme, dar dela Goethe sigur a învăţat să-şi transforme durerea

într'o nouă fecunditate. Desfăcut sufleteşte de o căsnicie obositoare, care-l micşora, trecând printr'o aventură dezamăgitoare cu Mite, Maiorescu se îndreaptă spre o nouă dragoste; bilanţul moral dela finele anului 1879, se închee optimist, deşi anul următor începe sub auspicii destul de neliniştitoare.

La 40 de ani, Maiorescu trece într'o a doua tinereţe şi într'o nouă formă a personalităţii lui.

B. P. Hașdeu

Trei decenii dela moartea lui Haşdeu au însemnat, pentru memoria lui şi o remarcabilă întoarcere asupra scriitorului; ineditele publicate de d-na E. Dvoicenco (între care un revelator jurnal), extrasele din *Cuvente den bătrâni*, tipărite de J. Byck, comunicarea ținută la Academie despre Haşdeu linguist, indoeuropenist şi filolog de d. Th. Capidan şi, în sfârşit, cele două voluminoase tomuri ale d-lui Mircea Eliade, alcătuite ca o antologie de „scrieri literare, morale şi politice" — constituesc un moment haşdean destul de serios, ca să fie luat în discuţie, cu toată amploarea cuvenită. Sunt texte şi studii dela care se poate porni pentru a valorifica, în perspectiva istoriei şi în permanența ei culturală şi creatoare, vasta personalitate a lui Haşdeu.

Nu vom analiza aci temeiurile selecţiei făcute de d. Eliade; o antologie este un gest subiectiv, totdeauna, şi cui nu-i place, îl poate repeta pe proprie răspundere. Vechi şi entuziast haşdeist intenţionând să editeze „opera completă" a fecundului poligraf, d. Eliade îşi justifică planul şi ediția prezentă, în *Prefață*: „Cu alte cuvinte, spune d. Eliade, înainte de toate era urgentă *descoperirea* lui Haşdeu de către publicul românesc; era necesară restaurarea acestui

uluitor scriitor în istoria literaturii româneşti şi integrarea lui, în locul pe care îl merită, în istoria vieţii civile, morale şi profetice a veacului XIX românesc".

Cum avem în faţă o antologie, *descoperirea* de care vorbeşte d. Eliade, este şi ea legată de o preferinţă ; datoria noastră este să luăm act de ea, ca de o voinţă expresă a editorului şi comentatorului ; dar d. Eliade spune mai departe, în aceiaş prefaţă că :

„La alegerea materialului acestei ediţii am ţinut seama, în primul rând, de valoarea şi semnificaţia literară a textelor". Şi fiindcă a dat prioritate poetului, din a cărui operă a publicat „aproape trei sferturi", vom începe şi noi cu aprecierea poeziei lui Haşdeu. Ţinem să precizăm însă că Haşdeu, dacă poate fi luat în consideraţie ca poet, aceasta se poate face numai în cadrul istoriei literare. D. Eliade, care subdatează aproape toate poeziile, în ampla sa *Introducere*, nu s'a referit un moment la situaţia poeziei române, în care versurile lui Haşdeu au apărut. Ceeace înseamnă că le acordă o valoare absolută şi că pune toate manifestările scriitorului pe acelaş plan de importanţă. Haşdeu a fost un spirit vast, care a îmbrăţişat, cu egală pasiune, cronica rimată şi creaţia ştiinţifică, articolul de ziar şi speculaţia filozofică. In suprafaţă, opera sa este într'adevăr „uluitoare", ca şi a lui D. Cantemir, ca şi a lui Heliade, ca şi a d-lui Iorga ; dar după treizeci de ani dela moartea lui, „fenomenul" Haşdeu nu mai poate fi judecat cu aceeaşi lipsă de perspectivă, ca şi în timpul vieţii. Creatorul trebuie despărţit de masca lui istorică, suprafaţa trebue înlocuită cu adâncimea. In literatură. Haşdeu a fost un paşoptist întârziat ; pe cât de nou, de original era în ştiinţă, pe atât de învechit rămăsese în beletristică.

Entuziasmul lui nemăsurat faţă de Heliade, instinctiva reacţiune în contra junimismului şi a lui Eminescu, l-au clasat, încă din viaţă, ca pe un spirit nesincronizat cu nouile aspecte ale literaturii române. Să nu uităm că Haşdeu a fost şi „animator" de curent şi că a grupat în jurul lui, la *Noua revistă* (1888—1895) pe Ion Ghica, pe V. A. Urechiă, pe Ionescu Gion, apoi pe „poeţii" Veronica Micle, Gh. din Moldova, T. Speranţă, P. Dulfu, H. Lecca, A. Stavri, Rădulescu Niger şi N. Ţincu; iar dacă a admirat pe Ispi-

rescu (şi el colaborator) a ignorat pe Creangă şi dacă au aderat la *Noua revistă* Vlahuţă şi Delavrancea, ei erau de mult „descoperiţi".

Cu câţiva epigoni paşoptişti, în istorie, cu o lipsă totală de orientare în poezie — „animatorul" Haşdeu se 'ntorcea la epoca lui Heliade, a lui Bolintineanu şi Alecsandri, întoarcere pe care o agravează cu propria lui poezie. Aş putea spune cu toată sinceritatea că Haşdeu nu e poet ; nu e poet, fiindcă n'are sensibilitate, nu e poet, fiindcă are o fantezie mecanică, nu e poet fiindcă n'a cunoscut starea de contemplaţie a ideii, pe care a versificat-o, cu mijloacele formale ale lui Bolintineanu, Heliade şi chiar Alecsandri. In nici un caz, d. Eliade nu ne convinge, prin larga sa antologie din opera versificată a marelui poligraf, de „valoarea şi semnificaţia literară a textelor". Fiindcă ediţia sa critică nu este numai o restabilire de texte, ci şi o entuziastă revalorizare a creatorului literar, ne vom îngădui să dăm numeroase citate, din „poetul" Haşdeu, ca să ne susţinem afirmaţiile.

Iată începutul, în stil Bolintineanu, baladei *Ionaşcu Vodă :*

„Robi să nu se facă ! Nu voiu să mă 'ncurc !
„Piară tot ce-i Turc !"
Astfel Ionaşcu Vodă porunceşte.
Sbârnâe săgeata, şi funebru-i cânt,
Acordat în vânt,
Şueră prin carne şi-apoi amuţeşte !

sau aceste versuri, din *Ştefan Tomşa Vodă şi Vornicul Ion Moţoc :*

Ştefan Tomşa Vodă plânge 'n închisoare,
Aruncat în lanţuri şi lipsit de soare :
„Ah ! dece, Moţoace, m'ai urcat pe tron ?"
Vornicul zâmbeşte : tulburele şoapte
Nu-i insuflă 'n cuget stafia de noapte,
Nici d'obezi se 'ntristă Vornicul Ion.

şi celelalte, în acelaş ritm de pompierism baladic.

Şi, ca să nu mai fie vreo îndoială, reproduc două strofe şi din *Vornicul Iancu Moţoc :*

La cetatea Leov, în țara leșească,
Va tăia călăul pe-un Român fugar:
Curge tot poporul, lacom s'o privească —
Lacom s'o privească, că-i un lucru rar.
Solul din Moldova, trimis ca să ceară
Marfa cumpărată: capul cel tăiat,
Stă cu nerăbdare mai curând să piară —
Mai curând să piară omul vinovat.

Baladistul Hașdeu nu depășește acest nivel, firesc spiritului literar din care descindea și 'n care a rămas cu statornicie.

Să trecem la alt ciclu de poeme, la cel liric, cu toate nuanțele lui, câte se găsesc în antologia d-lui Eliade; reproducem mult apreciatul pe vremuri *Viersul*, unde se află și o strofă fericită (a treia), care se crede a defini însuș spiritul liricei hașdeene:

Homer cânta mânia divinului Achile
Și Dante Tartarul cânta:
Poetul, când se naște în amărâte zile,
Amar și el ca lumea, nu cântă pe copile,
Nici cupa bacchanală nu-l poate îmbăta!
Și eu câteodată smulg harpa din tăcere,
Când sparge Muza pieptul meu
Căci inima zdrobită răsună prin cădere
Și saltă disperată în spasmuri de durere,
Scoțând din agonie un țipăt scurt și greu:
O poezie neagră, o poezie dură,
O poezie de granit,
Mișcată de teroare și palpitând de ură,
Ca vocea răgușită pe patul de tortură,
Când o silabă spune un chin nemărginit!
Ar fi o ironie să cânt eu flori și stele
In veacul nostru pe pământ,
Când ele sunt o larvă grimată cu văpsele,
Iar adevărul geme tempeste și resbele,

Blăstem, urgie, neguri, pucioasă şi mormânt!
Lăsaţi pedestrei proze minciuna curtezană!
Al cântului entuziasm.
Respinge veselia sporită şi vicleană,
Când totul împrejuru-i printr'o imensă rană
Exală din cangrenă un colosal miasm!
Homer cânta mânia divinului Achile
Şi Dante Tartarul cânta:
Poetul, când se naşte în amărâte zile,
Amar şi el ca lumea, nu cântă pe copile,
Nici cupa bacchanală nu-l poate îmbăta.
(1872)

Vă mai amintiţi de imprecaţiile verbale, de abstracţiunile cu majusculă, de lipsa de mlădiere formală şi de grandilocvenţa seacă a poeziilor lui Heliade? Dacă nu, le regăsiţi intacte aici, cu adaosul că poema apare chiar în anul morţii maestrului lui Haşdeu; spiritul lui anti-liric va fi continuat de discipol, cu o asiduitate împinsă până la identificare.

Cred unii că lirica lui Haşdeu este o lirică de melodii aspre, de concepţie sarcastică şi de construcţie abstractă; vom vedea cât de îndreptăţită este această opinie. Singurul poet autentic, înainte de Eminescu, este Grigore Alexandrescu; de structură şi expresie clasică, Alexandrescu a creat poezie din emoţii etice şi din preocupări intelectualiste. Meditaţia *Anul 1840*, în forma ei aforistică, în construcţia ei logică şi în generoasa ei preocupare de moralist, este un tip de poezie abstractă, în substanţă, deşi de mare căldură lirică a ideii. Cel puţin *Epistola către Văcărescu, Satira duhului meu*, caşi câteva excelente fabule, îi asigură locul de frunte printre poeţii pre-eminesciani ai veacului trecut. Alecsandri e un prea fecund amator, Bolintineanu un impenitent versificator, iar Haşdeu un retor; că n'a eminescianizat, în plin eminescianism, este un merit negativ. Nici Macedonsky, ale cărui începuturi sunt penibile imitaţii după Heliade, Bolintineanu, Alecsandri şi Depărăţeanu, n'a eminescianizat; dar dacă nu se regăsea în fastuoasa lui fantezie, în viziunea

lui exotică din *Noaptea de Decembrie* sau în visul luminos al bucolicei *Nopți de Mai*, cași în atâtea alte poeme sonore, Macedonsky ar fi rămas ca și Hașdeu, un retor violent și lipsit de gust. După Eminescu, singurul poet veritabil este Macedonsky, cu toate enormele lui inegalități; astăzi când perspectiva istorică nu mai e 'ntunecată de prezența lui stânjenitoare, adevărul e unanim recunoscut. Locul lui Hașdeu, ca poet, este alături de epigonii timpului, iar poezia lui o simplă curiozitate a unui mare spirit, care a încercat și versul paralel creației științifice.

Cu un an înaintea morții lui Eminescu, Hașdeu publica această naivă compoziție:

Blânda toamnă dunăreană, desmierdându-ne s'a dus,
Totu-i alb și-i rece totul: jos, omătul; bruma, sus.
Moartă-i lumea cea albită, peste care, fără față,
Fără nori și fără soare, greu atârnă alba ceață.
Șerpuește 'n aer fumul și se 'ntinde alburiu
Din colibe, troienite ca sicriu lângă sicriu.
In zădar privirea-ți cată negre benghiuri în albeață!
Pân' și umbrele sunt albe pe cea marmoră de ghiață!
Iată însă, ca șiraguri de călugări în sobor,
Văz ceva negrind în zare: ciorile pe șes cobor
Și de spânul chip al iernii, vesel croncănind, s'agață...
Mult mai drag mi-e viul negru decât albul fără față!
(Alb și negru)

Iar în anul morții lui, iată ce versuri, dintr'o salbă falsă de poeme, semna Hașdeu:

Un șir de ani, tu rândunică,
pe vară te 'ntorceai la noi.
Eu revedeam pe-a mea Lilică:
Eram o lume amândoi!
Plecai la iarnă; eu aice,
Ca ursu 'n vizuina sa,

Trăiam dormind; dormeam ferice:
Dormind eu te puteam visa!
In vis iernatec, numai vară
Visam mereu; apoi deştept,
Re 'ntoarsă te primeam eu iară,
Cu flori şi frunze pe-al meu piept!
Tu ai murit; şi totu-i rece,
Şi totu-i iarnă fără vis;
Dar iată-iată Moartea trece
In sboru-i către paradis...
Aşteaptă-mă, o! rândunică;
Pe vară ducu-mă la voi
Să-mi mai revăd pe-a mea Lilică:
Să fim o lume amândoi!

(Aşteptând)

E drept că Alecsandri mai trăia ca să justifice un discipol atât de sârguincios, cum se dovedeşte a-i fi Haşdeu în aceste strofe! In ochii admiratorilor, mai trece Haşdeu şi drept poet filozof, prin unele maşinării versificate, în care sentimentul e absent şi fantezia seacă; nicăeri nu e mai vizibil retorul, sbătându-se între cuvinte goale şi gesturi sublime mecanizate, ca în lunga disertaţie fără suflu interior, *Dumnezeu:*

Aş vrea să smulg din mine un cântec, numai unul
Un singur de pe urmă: copil întârziat
Ce nu se naşte încă, dar totuş, plin de viaţă,
Duioasa mumă-l simte sub inimă svâcnind.

Un cântec, numai unul, acum la cărunteţe,
Ca Făt-Frumos din basmul cu „fost-au fost un moş"
E gârbovit bătrânul, dar vuie cât un munte
Miratei lumi va zice: dintr'ânsul m'am născut.

Un cântec, numai unul acum la cărunteţe,
Pe-un alt tărâm să treacă, eternul călător
Pământului îi toarnă lumini mai arzătoare
Şi pleacă, iar odihna s'aşterne pe pământ.

Un cântec, numai unul! Dar rima cea cochetă
Aleargă după tineri, şi eu s'o prind nu pot;
Iar când, răutăcioasa, s'apropie de mine,
Gândirea mi-o ciopleşte, ieşind ceva mai mic.

A, rimă răsfăţată! Crezi tu că făr' de tine
Bătrânul nu-i în stare să-şi taie din granit
Un cântec ce nu piere, un imn ursit pe veacuri,
Păretele ciclopic durat făr' de ciment?

O rimă, ce-i aceea? E haina de paradă
C'un cârd de decoraţii smălţat şi poleit,
Sub care toţi de-arândul îţi par că-s de-o-potrivă,
Şi-adesea chiar piticul se leagănă măreţ.

Nu-i poezie rima. Homer şi' Anacreonte,
Virgiliu şi Horaţiu n'au stat a făuri
Pe „Tisa plânsu-mi-s'a...", sonore chiţibuşuri
Pe-o cârtiţă menită s'o schimbe 'n elefant.

strofe din care reţii numai penibila luptă cu expresia lirică şi aceiaşi neînţelegere faţă de Eminescu (ridiculizat pentru rima originală din *Doina)*, stâncă de care s'au isbit atâţia epigoni şi vanitoşi neputincioşi. Dar dacă lupta lui Haşdeu cu rima e omerică, filozofia lui versificată e direct ridiculă:

In mine-i infinitul!... Dar eu şi Hotentotul,
Un Cesar, un Platone, un Kant şi-un Eschimos
Suntem aceeaşi viţă: la cel mai crud sălbatec
S'ascunde 'n cugetare ceva nemărginit.

Când țes aceste strofe, eu simt, că-i lângă mine
Un scăpăr, o scânteie cu chipul lui Darwin,
Și-adie peste capu-mi, șoptindu-i: „omu-i muscă!
Ce-i musca? ce-i o iarbă? și ce-i un bolovan?"
Și-a dispărut: iar glasu-i, mai răsunând în juru-mi,
Cuvinte răsturnate mi-aduce: „musca-i om!
„Din cremene-i o plantă, din plantă animalul,
„Din om un înger naște, din înger un Isus!"

Datând din 1894, poema hașdeeană nu revelă un poet, cum n'au revelat nici cele scrise cu două decenii mai înainte; acelaș retor, scăpat din modelele tinereții, se luptă cu morile de vânt ale cuvântului; cu eforturi atletice, ridică 'n aer bășici de săpun; că sunt produsul propriei lui închipuiri și nu mai sunt imitații după poeți pașoptiști — nu schimbă impresia definitivă: Hașdeu a simulat poezia, prin retorică.

Romantic exaltat, Hașdeu a practicat retorismul entuziast ca și pe cel pamfletar și satiric; chiar în monografia despre *Ioan Vodă cel-Cumplit* trece dela tonul panegiric la revoltă, cu toată ușurința simetrică a contrastelor de stil retoric. Asemeni maestrului său Heliade, a fost naționalist și democrat, rusofob și mâncător de ciocoi, într'o abundentă activitate de gazetărie în proză și versificată. D. Eliade n'a uitat nici această față a lui Hașdeu; cu titlul documentar e binevenită, fiindcă îl integrează în spiritul literaturii pașoptiste, dela care niciodată nu s'a abătut. Despre *Odă la ciocoi,* admirată pe vremea apariției, d. Eliade scrie, în *Introducere* că. „este fără îndoială, cea mai reușită satiră politică din literatura română". Judecată hiperbolică și ea, cum vom vedea, fiindcă *Scrisoarea III-a* a lui Eminescu este de o violență și de o mișcare retorică, în partea satirică, față de care oda lui Hașdeu cade în cea mai groasă umbră. Desigur, literatura lui satirică în versuri ține de gazetărie; scrisoarea eminesciană este o infiltrație a ziaristului din *Timpul,* în evocarea lirică; se regăsesc în ea toate ideile despre „pătura superpusă", despre trecutul voivodal, despre corupția con-

ducătorilor, stricaţi de cultura franceză şi de ideile liberale. Fie versificată, fie în proză, gazetăria lui Eminescu este de un ritm mai modern, de o flacără mai vie şi de o logică pasională mai încordată. Gazetăria lui Haşdeu descinde în versuri, din pamfletul şi cupletul heliadist.

Figuraţia satirei lui Heliade şi Haşdeu este de o violenţă convenţională, imagina e retorică, exagerată, fără să devie bici de foc al indignării; compare oricine începutul *Odei la ciocoi*, de invectivă descriptivă, cu satira eminesciană, de invectivă lirică şi atitudine justiţiară şi va vedea diferenţele:

Ca lacoma omidă, ce-şi caută o pradă
Pe fragede mlădiţe;
Ca neagra lipitoare pe sânul de zăpadă
Al dulcii copiliţe;
Ciocoiule! un secol, un secol şi mai bine
Setos de duşmănie,
Sugeai în frunză sucul şi sângele din vine
In blânda Românie!
De groază şi durere, de muncă şi bătaie,
In jaf şi'n umilinţă,
Am tot strigat, dar glasul se'neacă şi se taie
D'atâta suferinţă;
Şi ca prin codri freamăt, cu murmur de izvoare,
Aşa în noi suspinul
Mai rămânea el singur să spună cum ne doare,
Cât de cumplit e chinul!...

iar ura în contra ciocoiului se diluează într'o şi mai retorică frenezie verbală, după ce trece prin ipoteza că duşmanul ar fi murit:

O nu! E viu ciocoiul! Nu-i vis, nu-i rătăcire,
Nu-i nea de primăvară!
Nu-i spaimă sburătoare, născută'n zăpăcire
Şi gata să dispară!

Nu-i chiar nici letargie, ce lasă o pecete
Pe tristele-i victime !
O nu ! E viu ciocoiul, cu bube și cu pete,
Intocmai ca 'n vechime !...

Poate fi această gazetărie rimată „cea mai reușită satiră politică din literatura română ?"

Dacă e vorba să ne arătăm preferința pentru literatura satirică a lui Hașdeu, nu la citata odă ne vom opri ; găsim cu mult superioară, prin vioiciunea ritmului, prin expresia concisă, fabula *Câinii și lupii,* bucată într'adevăr antologică ; fără aplicația de circumstanță, fabula merită să fie reprodusă într'un manual de limba română. Iar dacă ne e îngăduit să facem o antologie a antologiei d-lui Eliade, am mai indica *Femeea înnecată,* o fabulă în duh antonpanesc, elegia *Luntrea,* interesantă ca factură metrică și cursivitate, cele două traduceri în versuri albe, din Ovidiu, una din *Tristia* și alta din *Pontice,* cu destulă fermitate a expresiei, deși fără supleţea originalului ; și chiar efemeridele din *Aghiuță,* reproduse în *Addenda,* sunt mai autentic hașdeene, prin calambur, prin ironie și sprinteneală, decât insuportabil de retoricile lui compoziții epice, filozofice și lirice.

S'ar crede poate că am insistat prea mult asupra poeziei lui Hașdeu, mai ales că am redus-o la proporțiile ei reale ; citatul este însă singurul sprijin eficace, în afirmația critică ; și cum am crezut că astăzi tonul categoric se impune, ca să stabilim o judecată de valoare indiscutabilă, asupra poetului Hașdeu, n'am economisit reproducerea de texte și nici n'am ocolit fixarea în atmosfera timpului, a fiecărei specii de lirism. Ceea ce nu înseamnă că am diminuat pe marele Hașdeu, care este surprinzător prin multiplicitate, dar nu și creator în toate domeniile în care voit sau întâmplător s'a manifestat ; trebuia să despărțim ramurile moarte din spiritul hașdeean de cele vii, fiindcă un spirit mare nu câștigă nimic, dacă îl exaltăm prin deficiențele lui și nici nu pierde, dacă i le repudiem. Incă un motiv care ne impunea judecata limpede este caracterul hagiografic al *Introducerii* d-lui Eliade și pre-

tenţia, afirmată în *Prefaţă,* de a fi ţinut seama „la alegerea materialului acestei ediţii, în primul rând, de valoarea şi semnificaţia literară a textelor". Meritele d-lui Eliade nu sunt de glosator critic al lui Haşdeu, ci de pasionat editor critic, de admirator global, închinător la mitul haşdeean.

Dacă ar fi să precizăm printr'o analogie raportul dintre literatura lui Haşdeu şi literatura lui Eminescu, de pildă, ne-am afla în acelaş raport dintre poezia d-lui Iorga şi a d-lui Arghezi, astăzi; cui îi va trece prin minte fantezia critică să compare vreodată pe poetul Iorga cu poetul Arghezi ar fi un spirit şugubăţ sau un om lipsit de gust; şi datoria posterităţii este să apere pe marii scriitori de ridicol, prin nuanţă, prin înţelegerea istorică şi prin acordarea iertării slăbiciunilor. Nu suntem în contra editării integrale a clasicilor noştri; într'o cultură în care ideea de „opere complete" este foarte relativă şi sentimentul conservării vii al trecutului e aproape absent, o ediţie într'adevăr integrală este un act de mare curaj: să despărţim creaţia de superfetaţie.

Este neîndoios caracterul autobiografic al nuvelei *Duduca Mamuca* sau, în a doua versiune, *Micuţa;* ineditele publicate de d-na Dvoicenco stabilesc numeroase corespondenţe între ea şi jurnal. Un spirit libertin şi sarcastic, amator de farse şi de aventuri, un vag parfum de romantism rusesc şi o nestăpânită înclinaţie spre anecdotă, spre calambur şi livresc se asociază în joviala povestire a lui Haşdeu.

D. Eliade, admirator integral, iubitor de scheme generale şi de caracterizări *in abstracto,* găseşte toate purele esenţe romantice concentrate într'o nevinovată şi agreabilă, aş spune distractivă, naraţiune. Ce nu se află oare în *Duduca Mamuca?* Actul gratuit, misterul, experienţa erotică, destinul, demonismul, magia, şi încă alte câteva elemente de sinteză. Personagiul, ca şi nuvela, sunt „unice în literatura românească" — tot după d. Eliade. In fond, amuzanta şi plina de peripeţii poveste haşdeeană este numai cursivă, rapid filmată şi cu tipuri destul de convenţionale; este, desigur, şi un ecou al lecturilor lui romantice, din Puşkin şi Ler-

montov, dar şi un fragment de autobiografie, interesant mai mult ca document psihologic decât ca literatură.

Aceeaş pasiune apologetică îl împinge pe d. Eliade la supraevaluarea dramei istorice şi romantice *Răzvan şi Vidra*. Transcriu judecata sa: „Mi se pare că nu se preţuieşte îndeajuns această magnifică dramă, pe care Haşdeu a îmbunătăţit-o necontenit, cu dragoste şi trudă (cf. *Variantele*). In literatura română, în care patima gloriei şi „ambiţia" n'au ispitit imaginaţia niciunuia dintre marii scriitori — doar dacă s'a vorbit despre „parvenire", despre instinctul ignobil al ascensiunii sociale prin imoralitate şi muncă de cârtiţă. — *Răzvan şi Vidra* nu rămâne numai o bine construită şi admirabil scrisă dramă istorică romantică, dar este unică chiar prin cuprinsul ei. Străbat aici pasiuni şi nostalgii necunoscute repertoriului literaturii româneşti — atât de săracă în mituri, şi atât de bogată în personagii mediocre, „lipite de pământ" sau „desrădăcinate". Există în *Răzvan şi Vidra* un model „imperial", eroic, „pasional" — despre care nu avem nici un motiv să credem că a fost anulat prin depăşirea romantismului".

Ai impresia că poemul dramatizat al lui Haşdeu e singur, în literatura română, că d. Eliade în tot cazul nu mai cunoaşte altul, că n'a fost vorba niciodată de abuz de eroism şi dramă istorică, la noi. Dar *Despot Vodă*, tot atât de „imperial" şi de excepţional, dar eroicul Ştefan cel Mare, din *Apus de Soare*, dar abilul şi marele Vlaicu din Piesa lui Davilla, dar *Avram Iancu* al d-lui Blaga, unde eroismul se 'nalţă la proporţia de mit (singura noastră dramă istorică de reflex mitic) — ce mai rămân pe lângă drama lui Haşdeu? Capriciile criticei extatice sunt destul de mari, ca să facă abstracţie de atâtea fapte şi opere, într'o situare a dramaturgului Haşdeu. Şi-apoi nu e vorba de nici un mit, în personagiul lui Răsvan, un ambiţios, un fost paria ţigan după tată, român după mamă, un aventurier, curagios, dar plin de apetitul „ascensiunii sociale", râvnind să ajungă Domn la Moldovei.

Democrat şi individualist, Haşdeu l-a imaginat ca pe o ilustraţie a democratismului său romantic; prin el îşi exprimă o ideie politică, dispreţul pentru prejudecata de rasă şi de clasă socială,

în fața meritului. Ofensat până și de un declasat, de cerșetorul Tănase, care nu vrea să primească milă dela un țigan, batjocorit de boeri, când devine haiduc, Răzvan este un exponent al tuturor nemulțumiților sociali, îi ia cu el, în pădure, îi duce 'n Polonia, dar când năzuește să devie domn e cârtit, socotind că nu i se cade să ajungă acolo unde nu e îngăduit unui țigan. Originalitatea dramei lui Hașdeu, față de toate celelalte drame istorice române, e în această ideie socială, generoasă, nu în vreo presupusă aureolă mitică. Ambiția lui este ațâțată de o boieroaică, de Vidra, palidă schemă a Lady-ei Machbeth, și nu e 'ncălzită de nici o misiune providențială, nici de spiritul de sacrificiu. Interpretarea d-lui Eliade se arată și aci abstractă, alături de obiect. Dacă este vorba, Răzvan e un erou „desrădăcinat", un revoltat, un eliminat din societate, din cauza originei lui ; de aceea 'și caută norocul aiurea, la străini, desprins de realitățile sociale și etnice moldovenești.

Când cerșetorul Tănase, sărăcit și el de boeri, vine 'n codru și îi oferă puterea lui de răsbunare în contra orașului — iată ce-i răspunde, într'o lungă tiradă Răzvan :

Așa te vreau, moș Tănase! Ș'o să vezi peste puțin,
C'orașu-i o lighioană și numai codru-i creștin...
In oraș totu-i robie ; cel mai mic și cel mai mare,
Toți ca unul poartă lanțuri, toți ca unul gem de fiare ;
Fiecare slugărește și niciunul nu-i stăpân ;
Insuși Domnul cu rușine, pleacă fruntea la păgân !
Pe când aicea stejarul lângă buruiana crește,
Dar fie cât de puternic, el pe dânsa n'o robește ;
Iar sălbaticele fiare, ce flămânde rătăcesc,
Omoară sărmana jertfă pe care mi-o nemeresc,
Dar n'o 'njugă cu năpastă, ca fiara cea omenească,
Care prada-i n'o ucide și n'o iartă să trăiască !...
In oraș totul se 'ngroapă și putrezește de viu
In locuința-i îngustă și rece ca un sicriu,
Unde suflarea se curmă, unde văzduhul lipsește
Unde cărămidă, lespezi, lut și piatră te nvelește ;

Pe când aicea verdeţea ne ţine loc de pereţi,
Ne-acopere numai frunza şi numai cerul măreţ,
Iar jos s'aşterne covorul, văpsit cu mii de văpsele
Ce singură firea-l ţese din ierburi şi floricele!...
Lumea totuşi de departe ne numeşte cu fiori
Ucigaşi, împuşcă'n lună, hoţi, tâlhari, omorîtori...
O nu, moşule! Nu crede! Aşa fost-a totdeauna
Că de cel gonit se leagă clevetirea şi minciuna,
Precum muşchiul se lăţeşte pe-un copaciu pe care-l tai,
Şi nu-l lasă pân' ce viermii nu-l preface'n putregaiu!
Săracul ţăran ce-şi pierde vitişoarele sau plugul,
Robul osândit ce fuge, blestemând biciul şi jugul
Toţi cei slabi, izbiţi de soartă, de nevoi înconjuraţi,
Află'n codru mângâiere şi ne dau nume de fraţi.
Când priveşti Moldova'ntreagă părăsită'n jaf şi silă,
Pe cei buni în neputinţă, pe cei răi, fără de milă,
Veneticul şi pâgânul, cel de neam şi cel bogat,
Numai ei având dreptate şi la Vodă şi la sfat,
Căciuliţi de toată lumea, fără grije de nimică...
O! atunce-ţi pare bine când deodată se ridică
Spaima de haiduci în ţară, născuţi din al ţării chin,
Precum o durere crudă naşte'n piept câte-un suspin!
(Cântul II, pag. 202—203)

Psihologie clasică de plebeu revoltat, neluat în seamă în societatea organizată, scos în afară de lege şi pornit pe răzbunare; unde-s semnele unei naturi „imperiale", unde-s negurile de mit şi setea de glorie în eternitate, ale energicului Răzvan, dornic de dragoste şi de ascensiune socială? Iar un căpitan de haiduci care-i conştient încă de origina lui umilă şi-i spune „stăpâne" asupritorului Sbiera, când îl are 'n mână, în codru, putând să-l ucidă, nu-i tocmai „un model imperial".

In *Răzvan şi Vidra*, Haşdeu a dramatizat în cinci tablouri ingenioase un destin de plebeu, inteligent, ambiţios, lacom de ascensiune socială, revoltat în contra ciocoilor şi încăput pe mâna

unei femei imperiale, din neamul lui Moţoc; toată ura din satirele lui politice, în contra boierilor, s'a cristalizat în Răzvan, prin care îşi divulgă opiniile politice, învăluite într'o ficţiune istorică. Scrisă cu două decenii înaintea lui *Despot-Vodă*, drama lui Haşdeu este o dată importantă în evoluţia teatrului nostru, în veacul trecut; prin cunoaşterea epocii, prin culoarea ei locală, fixată în mentalitatea socială, în obiceiul pământului şi'n acea psihologie a mulţimii (întrupată în târgoveţi şi târgoveţe) — prin democratismul ei sincer, piesa face corp aparte între celelalte drame istorice ale timpului.

Caracterele ei sunt exact opuse faţă de cele ideal aflate de d. Eliade. Mai rămâne de văzut cât de „bine construită şi admirabil scrisă" este, ca să ne dăm seama că judecăţile sale sunt involuntar paradoxale. Mai întâi, *Răzvan şi Vidra* e un poem dramatic, în cinci „cânturi", cu mari hiaturi interioare între ele, cu o acţiune prea lineară, ca să fie şi construită şi cu un vers greoi, noduros, adesea plat, când nu e retoric.

Drept e că versul lui Alecsandri e facil, e declamator, dar mai înaripat decât versul lui Haşdeu; în tot cazul e mai teatral şi mai uşor de spus decât cel din *Răzvan şi Vidra*, împiedecat în ritm, împotmolit în lutul expresiei din care cată a se smulge cu toate picioarele, fără să devie sprinten. Dacă ar fi vorba să opunem amândurora o piesă istorică şi romantică „bine construită", de o versificaţie şi o limbă mai pură, (n'aşi îndrăzni să spui că şi „admirabil scrisă" dela un capăt la altul) apoi, fără îndoială, ne-am adresa lui *Vlaicu Vodă*, drama lui Davila, singura rezistentă încă, în genul ei, în care s'a uzat şi s'a abuzat de eroism, de declamaţie şi convenţionalism.

Vorbea d. Eliade despre urgenţa descoperirii scriitorului Haşdeu pentru marele public; necunoscut, poetul nu câştigă nimic, fiind reactualizat atât de generos; bănuit a fi rău înţeles sau numai depreciat, dramaturgul nu se poate totuş bucura de o preţuire mai mare decât, pe drept şi neîntrerupt, i se acordă de critică.

Descoperirea d-lui Eliade, este valabilă pentru gazetarul Haş-

deu, într'adevăr necunoscut astăzi; e un fapt istoric cu deosebire isbitor că mai toată cultura noastră modernă este opera unor gazetari. Gazetar, în înţelesul de popularizator, a fost bătrânul Asachi, începătorul unui spirit mai larg şi mai nou de cultură, în Moldova; gazetar prin uşurinţă de asimilare, prin mobilitate şi menţinerea la suprafaţă, în varii domenii, este Heliade, iniţiatorul atâtor bune intenţii culturale şi animatorul reprezentativ al unei epoci întregi de europenizare a spiritului public românesc. Enciclopedismul de care se vorbeşte, referitor la atâţia scriitori naţionali, are un sens cu totul local; i-aş zice mai curând culturalism, desfăşurare orizontală, a unor cunoştinţe variate, a unor poziţii de moment istoric, deschizătoare de drumuri, vaste preliminarii într'o cultură care se face, se pune în curent cu ideile şi orientările veacului, uneori imitând, alteori colportând o sprintenă informaţie. Enciclopedismul e structural numai în culturile de veche tradiţie umanistă; un Bayle, un Rémy de Gourmont, nu sunt simpli informatori şi necesităţi de moment, în cultura timpului; structural ei reprezintă o poziţie a spiritului uman, o sinteză a cunoştinţelor şi o disociere a ideilor, într'o etapă de civilizaţie. Enciclopedismul naţional n'are un caracter universal; mai curând el este o revărsare de universalism peste spiritul autohton, o acordare, o punere în raport cu problemele vremii; enciclopedismul englez, francez, german sau italian rezumă, într'un unghi particular de vedere, un fond universalist, găsindu-şi alimentul organic în însăşi tradiţia culturilor respective; enciclopediştii noştri sunt europeni, în urma Europei; mai mult agenţi de legătură decât spirite creatoare, ei joacă rolul unor sensibile aspiratoare, injectând aer unei culturi care s'ar anemia în propriul ei aer local. Poligrafii noştri, dela Dimitrie Cantemir la d. Iorga, nu s'au impus spiritului european decât în domeniul erudiţiei; istoria otomană a celui dintâi a fost isvorul principal al învăţaţilor multă vreme ca să fie înlocuit cu opera celui din urmă; înseamnă oare că aceşti enciclopedişti au schimbat cumva şi perspectiva cunoaşterii, sinteza ei universalistă, dacă au informat?

Informaţia înspăimântătoare nu duce niciodată la enciclope-

dism, neînsoţită de o mare inteligenţă critică, în stare să sintetizeze valorile spiritului uman, într'un moment dat. Cu mult mai drept trebue dar să vorbim despre poligrafii români, despre eruditii noştri, dintre care unii de valoare europeană, şi nu despre enciclopedişti. Mare erudit şi neobosit poligraf, Haşdeu nu este nici el un enciclopedist, fiindcă sintezele lui sunt parţiale, în istorie, în filologie şi folclor; sunt poziţii teoretice, în cadrul unor specialităţi, şi fecunde sau eronate ipoteze. Temperamental, Hasdeu exprimă o noutate organică, în varietatea scrisului său; intelectual, critic, disociativ nu se ridică pe un plan de universalism, ca un Voltaire, un Bayle sau un Gourmont; cultura lui, aportul creator, perspectivele. intuiţiile şi ipotezele lui — depăşesc momentul Asachi, ridicând nivelul culturii naţionale. Poligrafismul este o ridicare de nivel, fără îndoială, dar nu şi implicit o precizare de structură. D. Eliade, caracterizând romantismul hasdeean, face o sumă de raportări, înlăuntrul spiritului său, după ce, mai întâi îl compară, prin vastitatea şi varietatea domeniilor în care se avântă cu Pico della Mirandola; dincolo de erudiţie şi de diversitatea ei, d. Eliade presimte unitatea spirituală a lui Hasdeu, iar geniul lui romantic exprimă un stil intuitiv al lumii:

„Geniu romantic, Haşdeu rămâne înainte de toate unul dintre cele mai uluitoare genii pe care le-a zămislit neamul românesc. Hasdeu este de altfel singurul care a *trăit* un romantism românesc şi a realizat o viziune magică românească.

Valorificarea istoriei, înțeleasă ca un izvor de fenomene originare; valorificarea morţii, înțeleasă ca pragul de unde încep un nesfârşit număr de „forme" care duc, una prin alta, la ultima perfecţiune: Dumnezeu — concepţia aceasta magică a existenţii şi a omului nu a realizat-o niciun român din secolul XIX. Structura magică a gândirii lui Hasdeu se manifestă în toată opera sa: orgoliu şi acţiune în viaţa şi în lupta politică, elogiul eroismului şi al ambiţiei imperiale *(Răzvan şi Vidra)*, încredere în geniul său şi în misiunea neamului său, optimism. Restaurând viziunea romantică pe adevăratele sale axe — magia — Hasdeu nu e numai cel mai profund romantic al nostru, dar şi unul (sic) din cele mai însem-

nate figuri ale romantismului european. După Novalis este singurul care a avut o intuiţie magică a lumii atât de perfectă şi de coherentă.

Geniu de o înspăimântătoare vastitate, Hasdeu şi-a cheltuit puterile sale creatoare cu o nepăsare pe care numai un prinţ, un romantic şi un erou ca el şi-o poate îngădui. Din tot ce ar fi putut crea, au rămas multe şantiere, şi foarte puţine monumente. Dar planul acestor şantiere, sunt (sic) suficiente să acorde semnificaţie istorică unei întregi epoci".

Sunt însăşi concluziile, sintetizate, ale *Introducerii* sale, cu care am fi de acord, dacă scoţând în evidenţă unitatea spiritului hasdeean, cum şi face de altfel, ar fi potrivită şi caracterizarea acestei unităţi. Poligraf, istoric, filolog, folclorist (acestea sunt planurile majore ale creaţiei lui) — Hasdeu este un romantic ce depăşeşte cadrele paşoptismului, în ştiinţă; în literatură, cuprinzând şi *Răzvan şi Vidra*, n'a ieşit din localismul poşoptiştilor, cu toată generozitatea pe care d. Eliade o svârle şi asupra acestui lot din activitatea hasdeeană. Dar unde credem că d-sa e imprecis e în însăşi caracterizarea „geniului romantic", pe bază de magie, pe analogii improbabile, ca aceea dintre Hasdeu şi Novalis.

In literatură, romantismul hasdeean e un amestec de romantism francez, pus la nivel autohton, paşoptist, şi de romantism aventuros de reminiscenţă rusească; în ştiinţă, istorie, filologie. folclor, Hasdeu care asimilase mai tot ce se crease în ştiinţa europeană, este mai aproape de unii germani, dar nu de poetismul magic al lui Novalis, ci de Herder, de biologismul lui Taine (a cărui cultură germană e notorie, deşi e trecută prin sensualiştii francezi şi pozitivismul englez) şi de italianul Vico, pentru care manifestă un entuziasm liric.

In conferinţa *Noi în 1892*, Hasdeu scrie, vorbind de faza copilăriei în care se află cultura română, dar în cărei maturizare crede fanatic: „Crist, Vico şi Darwin, la aceste trei nume se rezumă *ştiinţa vieţii*". Poate fi vorba deci de magie, un cuvânt magic dar foarte imprecis, în definiţia şi caracterizarea d-lui Eliade?

Haşdeu a avut o viziune filozofică a istoriei, manifestată 'n

politică, în limba şi folclorul român; ea este o sinteză cu elemente din Herder şi din Vico.

Problema originilor, a civilizaţiilor primitive, a miturilor, de care e obsedat în *Istoria critică*, în *Cuvente den Bătrâni* şi în *Magnum Etymologicum* e salvată din raţionalismul şcoalei ardelene (la drept vorbind pe ardeleni i-a preocupat exclusiv problema originei rasiale, pe care au revelat-o teologic, prin ideea purismului) şi n'are nimic din magie şi nicio legătură cu Novalis. Caracterizarea şi interpretarea „geniului romantic" hasdeean este ea însăş romantică, substituind lui Hasdeu preocupările sale. Fiind de acord asupra unităţii lui spirituale, nu suntem de acord însă cu definirea ei; d. Eliade s'a căutat pe sine în Hasdeu şi unde nu s'a găsit s'a condus de câteva obsesii personale scumpe. In absolutul, în monumentalul, în totalitarismul spiritului sunt tot atâtea poziţii câte ne indică istoria şi critica; d. Eliade abhoră şi pe una şi pe cealaltă şi iubeşte cu ochii închişi, fără luciditate, ca un amor abstract, în care imaginea sa egocentrică şi imaginea obiectivă a lui Hasdeu se suprapun şi se confundă. Nu sunt sigur deloc a fi descoperit spiritul hasdeean în *Introducerea* sa; ceeace e mai probabil e că am descoperit entuziasmul său, cultul său subiectiv neînfrânat, iar între texte numai pe gazetarul, pe polemistul, pe vizionarul Hasdeu. Adică puntea de legătură între publicist şi erudit, între temperament şi memorie, între scriitor şi ritmul lui lăuntric; abia acum am ajuns la marele, la autenticul spirit hasdeean, palidă fantasmă în produsele fanteziei pure, schemă descărnată, în fabricatele fără intuiţie.

O istorie a presei române este de făcut de-aci înainte, cu toată ampla informaţie şi mai ales cu toată înţelegerea unor violente ideologii, a unor mari personalităţi şi a unor vitale probleme de politică naţională; în veacul trecut, aproape n'a fost om de cultură mai important, care să nu fi fost gazetar sau om politic. Generaţia dela 1848 este plină de gazetari şi însăşi formele literare ce par mai opuse ziaristicei au fost contaminate de spiritul de luptă, de elanul propagandist şi partizan. Un Eliade a

fost gazetar până şi 'n opera lui poetică, un Kogălniceanu a tratat problemele istorice contemporane ca un gazetar de serioasă cultură, un Haşdeu şi-a folosit marile şi variatele lui cunoştiinţe, aplicându-le la realitatea politică a timpului, iar, în contra spiritului paşoptist, Eminescu şi-a consolidat o doctrină de stat într'o febrilă muncă de ziarist. Crearea României moderne nu se poate pricepe fără o bună istorie a presei, iar istoria contemporană nu poate reînvia, fără mărturiile pasionate şi pasionante ale gazetarilor fruntaşi, din veacul trecut. Placă sensibilă a evenimentelor, a controverselor, a directivelor şi a moravurilor noastre, presa a cristalizat temperamente, a verificat conştiinţe, a divulgat laşităţi şi oportunisme şi a exercitat un spirit critic, în forme vehemente adesea, dar nu lipsite de o adâncă îndreptăţire. Dacă suntem lipsiţi de memorii politice de mare valoare documentară, dacă n'avem sinteze personale *(Istoria contemporană a României* a lui Maiorescu este o excepţie) — aceste lacune se pot suplini prin bogata activitate ziaristică a vremii.

Unii paşoptişti, între care Heliade, Ghica şi Bălcescu au lăsat preţioase memorii şi scrisori, dar ele sunt legate mai mult de un singur eveniment. de revoluţie şi de animozităţile dintre conducătorii ei ; cronica vie a ideilor şi problemelor politice a înregistrat-o presa.

Al patrulea capitol din întinsa *Introducere* a d-lui Eliade cuprinde un tablou rezumativ foarte amănunţit al ideilor şi articolelor politice ale lui Haşdeu; mai puţin interpretativ, mai supus la obiect, scris cu mare entuziasm totuş, el descifrează clar liniile de orientare, intuiţiile, esenţele spiritului haşdeean, manifestat cu mare strălucire, cu logică intransigentă, cu pasiune, cu sarcasm şi uimitoare clar vedere, mai ales când se referă la destinul istoric al poporului român. Pamfletar şi polemist de nobilă sinceritate, gazetarul Haşdeu afirmă o poziţie ideologică, un sistem de valenţe spirituale, o vioiciune, o diversitate de informaţie culturală şi o credinţă arzătoare ca o flacără. Istoricul, filologul, folkloristul alimentează liberalismul paşoptist cu un conţinut de sensibilitate autohtonă; ro-

mânismul este o structură dinamică, în stare să creeze în prezent şi 'n viitor, nu o încremenită obsesie paseistă, ca în mitul eminescian.

Dacă suntem de acord deplin cu d. Eliade că: „Numai Eminescu mai avea, alături de Haşdeu, asemenea serioase preocupări în ziaristică: de a căuta rădăcinile istorice ale evenimentelor, de a le preciza semnificaţiile şi ghici urmările" — trebue să precizăm că autohtonismul eminescian se epuiza la 1400, în timp ce al lui Haşdeu era un principiu de viaţă, capabil să se reînoiască, să se adâncească şi diversifice, în viitor.

Romanticul Eminescu se refugia în trecut ca într'un românism absolut, dar static, romanticul Haşdeu se proectează, profetic, în viitor; pentru Eminescu românismul e un principiu metafizic, o idee platonică, pentru Haşdeu, românismul e o viziune heracliteană. Cel dintâi e un profet posomorât, ultimul un „vizionar", în sensul pe care Eminescu însuşi îl acordă cuvântului, în *Epigonii.*

Eminescu ne propunea Regulamentul organic, ca ideal, detesta Franţa şi iubea Germania,ura liberalismul şi credea că numai boerii au avut toate virtuţile, că patrioţii au încetat odată cu Mircea cel Bătrân şi Ştefan cel Mare, că prezentul e incapabil de o idee mare. Haşdeu e democrat sincer, urăşte despotismul şi pe boeri, respectă constituţia în forma ei de adaptare organică la organismul naţional, urăşte pe Nemţi, pe Austro-Ungaria, pe Ruşi şi pe Turci, obsedat de ideea pan-latină şi dominat de misiunea României în Orient, între popoarele balcanice. Clar-vederea lui, în politica externă, sentimentul de demnitate şi egalitate naţională, profeţiile lui, privitor la desmembrarea Austriei, anti-dinasticismul lui concret, au isvorît din principii abstracte, dragostea pentru ţăran şi instinctul mereu treaz de continuitate istorică între prezent şi trecut, îi acordă, faţă de Eminescu, privilegiul unei actualităţi mai organice. Trecutul şi prezentul istoric sunt atacaţi, în concepţia eminesciană, de o soluţie de continuitate iremediabilă. Oricâte diferenţe se 'ncearcă a se face astăzi între Eminescu şi junimism, acuzat de lipsa culturii şi sentimentului istoric, niciodată nu va putea fi scos, în esenţă din structura junimistă, din criticismul ei caracteristic. Formalist, juridic, oratorul politic Maiorescu este un liberal de nuanţă engleză, un spirit etic,

punând mereu în contradicţie fapta politică şi teoria pe care vrea să le armonizeze; gluma cosmopolitismului junimist este numai o armă polemică, pe care o foloseşte pasionat şi sarcastic şi Haşdeu; pentru Maiorescu, politica a fost un prilej de manifestare a individualităţii, în limitele ei etice, pentru Eminescu a fost un prilej de a teoretiza asupra statului şi naţiunii, pentru Haşdeu politica a fost profetism, încredere în viitor, îndrăzneală de a pune conştiinţa naţională pe acelaş plan cu al conştiinţei naţionale a marilor popoare. Maiorescu şi-a exercitat, prin politică, spiritul critic şi estetic, Eminescu a visat, Haşdeu a dinamizat şi a sperat. El este singurul gazetar şi singurul spirit intuitiv politic ce se poate opune integral junimismului, chiar lui Eminescu; asemănarea dintre ei stă în geniul polemic, în vehemenţa pamfletară, cu ţeluri contrarii însă, şi în fondul originar istoric dela care pornesc. Maiorescu pornea dela teoria parlamentaristă şi dela acceptarea unor stări economice şi sociale, dincolo de care vedea numai aventură şi revoluţie; evoluţionismul lui este o lecţie de pedagogie politică, un ritual mai mult decât o dogmă.

Importanţa şi semnificaţia interioară a gazetarului Haşdeu n'o poate aprecia însă decât un bun cunoscător al istoricului, filologului şi folkloristului ; gazetăria lui nu este decât aplicarea la contimporaneitate a concepţiei despre structura spirituală a poporului, văzut în expresia linguistică, etnică şi fantastică, în organicitatea lor indisolubilă.

Impresionat de totalitatea manifestărilor spiritului haşdeean, d. Eliade a urmărit în cele două tomuri ale antologiei sale, ca şi în *Introducerea* lor, restaurarea marelui poligraf într'o structură romantică. Crezând că generaţia actuală este mai dotată să înţeleagă schema spirituală a scriitorului decât fusese aceea din momentul criticismului junimist, a procedat la o reconstituire a fizionomiei lui intelectuale, în linii mari, cu multe aproximaţii şi cu excesivă generozitate. Haşdeu are însă nevoe, ca să fie valorificat, mai ales de spirit critic. Personalitatea lui e atât de complexă, firele ei atât de împletite, încât este mai utilă astăzi o radiografie a ei decât o hagio-

grafie. Numai aşa se explică preţuirea literatului, a poetului, nuvelistului şi dramaturgului, la un egal nivel cu a istoricului, filologului şi folcloristului. Haşdeu gazetarul, polemistul şi profetul, fiind o aplicaţie dinamică a învăţatului la prezentul istoric, singur poate fi integrat în aspectul major al personalităţii lui. O fixare critică a „romanticului" Haşdeu, în construcţiile lui ştiinţifice se poate încerca, în raport cu starea domeniilor, în care el s'a manifestat, în evoluţia culturii noastre şi în paralelism cu ştiinţa europeană a timpului.

Locul lui de creator va apărea atunci mai conturat, mai pozitiv; structural şi Kogălniceanu şi Bălcescu şi Eminescu sunt romantici, reprezentând trei „trăiri" intens personale înlăuntrul acestui larg concept. Dar pe câtă vreme Kogălniceanu şi Bălcescu exprimă un moment pragmatic şi providenţial al romantismului autohton, iar Eminescu unul metafizic, Haşdeu este un genial intuitiv, care străbate până la substratul originar al fenomenelor colective, concretizate în limbă, istorie şi folklor. Kogălniceanu şi Bălcescu sunt produsul istoriei romantice evocative, Eminescu al poeticei romantice metafizice, Haşdeu al ştiinţei romantice şi al unui anume pozitivism injectat cu un puternic spiritualism. Herder şi Vico, Lavater şi Gibbon, Buckle, Spencer şi Littré, etno-psihologia, linguistica şi folclorul, frenologia şi economia politică, biologia şi filozofia istoriei alcătuesc o sinteză de cunoştinţe şi o întrepătrundere pe care geniul răscolitor haşdeean se grefează.

Spiritul lui e animat de un adevărat demon al analogiei şi al ipotezei, e obsedat de ideea romantică a prototipului. Aceste forţe vii ale inteligenţei şi erudiţiei lui se supun unor metode, se confruntă cu un plafon maxim al cunoştinţelor din ştiinţele respective. In momentul sintezelor, ipotezelor şi „adevărurilor" pe care le descoperă. Este tocmai ceeace d. Eliade a evitat să facă în lunga sa *Introducere*, zugrăvind un Haşdeu tipologic, nu unul complex şi nuanţat individual. Dacă structurile sunt cristalizări naturale, cultura unui popor se creiază într'o ambianţă istorică, ştiinţa se organizează într'un spirit de epocă, într'o serie de studii, într'o succesiune de ipostaze ale adevărului. Căci după cum nu există, în istorie filo-

logie şi folklor un adevăr definitiv, ultim, tot aşa nu există nici ştiinţă *in abstracto;* creaţia ştiinţifică este organizată, ca şi creaţia fanteziei. Numai „făclia spiritului critic", cum spune undeva Haşdeu, luminează şi coordonează materialurile ştiinţifice, numai sinteza lor, la un moment dat, poate fi identică adevărului. Compare oricine istoria şi filologia Şcoalei Ardelene cu aceleaşi discipline reînoite de Haşdeu, compare oricine modul de a simţi istoria naţională şi autohtonia, la Kogălniceanu şi Bălcescu şi modul de a simţi aceleaşi idei la Haşdeu şi va deduce uşor diferenţele. Prin vastitatea planului, prin complexitatea mijloacelor de investigaţie, prin adâncirea problemelor şi înmulţirea lor, el ridică ştiinţa românească la un nivel nou, deschizând perspective nebănuite urmaşilor. Iată ceeace am fi voit să fie o „restaurare" a lui Haşdeu, în cultura română, şi în raport cu ştiinţa europeană a timpului. Caracterizarea geniului haşdeean este pur descriptivă, în prezentarea d-lui Eliade; dorind-o critică şi istorică, am fi aşezat marea figură a unuia dintre cei mai mari cărturari naţionali, într'un tablou cert de valori.

Şi nu putem spune că n'ar fi timpul unei vaste monografii istorice şi critice asupra lui Haşdeu, a cărui figură poate fi scoasă dintr'o nemeritată non-valorificare, în perspectiva culturii. O valoare spirituală nu moare, fiind uitată, dar nici nu devine isvor fecund şi aliment sufletesc, în fiecare generaţie, dacă nu capătă noi interpretări, noi respingeri şi adeziuni. După moarte haşdeismul n'a avut parte decât de epigoni sau de diletanţi, ca să fie întreţinut, cu o intensitate sporită; n'a avut nici adversari organici (d. Iorga, l-a diminuat ca într'un fel să i se substitue) — cum a avut junimismul, care s'a bucurat de o pleiadă de „maeştri" şi de repulsii tenace.

In acelaş an în care a apărut antologia d-lui Eliade, d. J. Byck a editat câteva „texte alese", însoţite de o „introducere şi note", preţioase din *Cuvente din bătrâni* (ed. „Cultura Naţională"). Foarte utile, pentru a repune în circulaţie, cel puţin, fragmentar, câteva studii capitale ale filologului şi folkloristului Haşdeu, pa-

ginile acestea nu valorifică şi critic figura lui ştiinţifică, introducerea limitându-se la o prezentare strict informativă şi la câteva generalităţi.

Mult mai bine a procedat d. Th. Capidan, cunoscutul filolog, care într'o succintă comemorare, la Academie, a lui Haşdeu *ca linguist-indo-europenist şi filolog*, a isbutit să valorifice în cadrul timpului şi 'n raport cu progresele de astăzi ale disciplinelor amintite, pe creatorul Haşdeu. Broşura d-lui Capidan este atât de preţioasă, cu toată scurta ei întindere, iar Haşdeu capătă o strălucire temeinică în toate raporturile pe care d-sa le face între ştiinţa europeană, contimporană învăţatului român şi între marile lui intuiţii, excelenta lui metodă, feluritele lui soluţii şi ipoteze, unele încă fecunde sau neînlocuite, între uimitoarea lui erudiţie şi mobilitate de spirit, înălţându-se dintre amănunte la sinteză; pe bună dreptate, d. Capidan conchide, după o serie de substanţiale confruntări şi judecăţi, între Haşdeu şi filologii timpului: „linguistica de azi şi cea de mâine, adâncind cu alte mijloace spiritualitatea limbii materne, se va simţi în comuniune spirituală cu acela care a fost un mare animator, revendicându-l ca adevăratul „tată" al filologiei române din epoca noastră".

Când istoricul şi folcloristul va fi pus în valoare, în acelaş spirit critic, Haşdeu nu va pierde nimic din marea lui personalitate; mai mult, credem că abia atunci ar deveni mai organic încadrat, mai preţuit, între cele câteva etape creatoare ale ştiinţei româneşti; până atunci, entuziasmul d-lui Eliade e demn de stimă, iar munca sa nobilă de editor conştiincios, urmărind variantele şi însoţind de note explicative textele, întocmind un folositor *Curriculum vitae* (până se va putea scrie o biografie) ca şi o foarte amănunţită „bibliografie raţională" a operelor lui Haşdeu, merită elogiile noastre neştirbite şi recunoştinţa generaţiei actuale de tineri studioşi, care vor utiliza antologia sa ca pe o introducere binevenită în labirintul poligrafiei haşdeene.

Matei Caragiale

O biografie a lui Ion Luca, tatăl lui Matei Caragiale n'avem: nu o biografie romanțată, care oricând se poate imagina pe cele câteva date pozitive existente, ci o biografie documentată, din care să crească şi portretul spiritual al marelui scriitor. Lectura ediției definitive a operei lui Matei Caragiale, alcătuită cu atâta pricepere şi precedată de o spumoasă *Prefață* a d-lui Perpessicius, dar atât de esențială în liniile ei generale şi în tonul ei omagial — mi-a lăsat impresia că s'ar putea întreprinde cândva, o întreagă biografie a dinastiei Caragialilor.

In cultura noastră unde este extrem de rară existența unei tradiții intelectuale, între generațiile aceleiaş familii, a număra patru înaintaşi actori, între care unii autori, culminând în geniul lui Ion Luca, a evolua în abia înfiripatul Luca Ion, fiul mai mic şi de timpuriu dispărut, ca să se închee procesul de creație cu cel mai mare fiu al marelui dramaturg, Matei, realizat atât de somptuos în *Craii de Curte-veche* — este un spectacol spiritual destul de caracteristic, spre a atrage atenția unui biograf. Este poate un caz fericit, când visata ştiință a portretului moral întrezărită de Sainte-Beuve drept o „istorie naturală a spiritelor" — s'ar putea cu succes încerca. Căci dacă este în mare parte o utopie a stabili „familii de spirite", între diversele individualități din cuprinsul unei literaturi, în lăuntrul unei familii biologice, manifestată şi în domeniul spiritului, operația este şi mai firească.

Factorul eredității, deşi se ştie ce salturi surprinzătoare intervin adesea în „legile" ei, ne-ar explica nu numai asemănările între individualități, într'o aproximativă tipologie, dar ne-ar lămuri mai bine însăşi devierile şi diferențierea lor. Nu este vorba aci să reînviem un sistem, contrazis pe temeiul firesc al criticei, care caută unicitatea tipului, chiar de inițiatorul lui; mă gândesc însă că un sondagiu atent în psihologia dinastiei Caragialilor ar duce, numai în cazul de față, la concluzii foarte interesante. Aproximația, păzită în toate nuanțele ei, ar feri de orice rătăcire cu pretenție „ştiințifică" şi-ar desface firele unor spirite împletite dintr'o celulă primordială, identificată pe cale istorică, până la străbunul Vlidiko, născut pe la 1750.

Nu voi încerca acum ceeace este numai o dorință; dar mi se pare că o despărțire categorică, aşa cum s'a-şi făcut, între spiritul lui Ion Luca şi al lui Matei Caragiale, este prea greu de admis. La urma urmei, în această convingere nu intră nici o amăgitoare teorie ştiinţifică, ci numai o reflecţie mai stăruitoare în jurul operelor celor doi scriitori.

Intr'un excelent studiu, publicat în *Revista Fundațiilor Regale* (Martie 1936), d. Vladimir Streinu, dupăce stabileşte câteva influențe precumpănitoare, ca să nu zic modele literare, ale prozei lui Matei Caragiale, ajunge la concluzia fermă că: „Prin nici una din liniile literaturii sale, Matei Caragiale nu se dovedeşte fiul lui I. L. Caragiale" — opunând în principiu, oricărei încercări de a stabili vreo filiaţie între opera lui Ion Luca şi Matei, o tot atât de dârză respingere: „Orice încercare de a-i înmulți relațiile (lui Matei) de *societate spirituală* (sublinierea e a noastră) cu autorul *Scrisorii pierdute* probează în cel mai fericit caz ingeniozitate" — după ce recunoaşte parțial cu un aliniat mai sus : „In mod obiectiv, fiul n'a putut lua dela tatăl său decât îndrumarea către literatura excepțiilor morale a lui Edgar Poë, din care I. L. Caragiale traducea, după Baudelaire, *Une barrique d'Amontillado* şi *Le masque de la mort rouge* încă din 1898".

Combătând cu vehemență „judecata de tip analogic" ce ar

încerca să stabilească filiaţii psihologice şi literare între Ion Luca şi Matei, d. Vladimir Streinu nu renunţă totuşi s'o practice pe propriе socoteală, e drept, în altă direcţie decât cea a eredităţii, procedând la o filiaţie pe formula sainte-beuviană a „familiei de spirite". Desigur, că şi noi am făcut şi facem rezerve, când e vorba să se aplice, pur analogic, o formulă pe simplul fapt al eredităţii biologice. Iscusit critic „sourcierist", d. Vladimir Streinu, după ce scoate în evidenţă o sumă de influenţe din Poë, din Barbey D'Aurevilly şi din Villiers de l'Isle Adam, integrează literatura lui Matei Caragiale într'o „familie de spirite", dedusă din exclusivele influenţe literare exercitate asupra scriitorului nostru: „Matei Caragiale nu se sprijinea însă în atitudinile de vechi şi nobil stil ce lua cât şi în aplecările heraldice sau genealogice, pe nici o realitate obiectivă. Totul manifesta la el plăcerea gratuită şi mai cu seamă gusturile unei artificialităţi somptuoase de genul aceleia a strămoşului întregii lui familii de spirite, Edgar Poë".

Departe de a nega aceste înrâuriri, totuş mi se pare că a fixa tot conţinutul operii lui Matei Caragiale într'o „familie de spirite", pe cale strict livrescă, înseamnă a-i contesta orice autenticitate de scriitor. Nu cumva aplicarea absolută a formulei sainte-beuviene duce la o „judecare de tip analogic", în sens contrar celei combătute? Ispitele şi primejdiile criticei de isvoare sunt deopotrivă de tari şi d. Vladimir Streinu care-i cunoaşte secretele să nu-i cunoască oare şi aproximaţiile, acel joc liber între autentic şi livresc, joc de nuanţe infinite şi de sunete abia perceptibile uneori?

Merg mai departe şi accept, după d. Perpessicius, pe bună dreptate, o mai amplă serie de influenţe care au intrat în componenţa talentului lui Matei Caragiale. In prefaţa sa, atât de nuanţată, în sborul ei graţios, ni se propune sugestia lui Haysmans din „A rebours" al cărui Des Esseintes, îndrăgostit de fast, de recepţii macabre, de pietre preţioase, de miresme şi literatură decadentă, ca şi pe Villiers de l'Isle Adam, Gobineau, Oscar Wilde, Baudelaire din spleenul Parisului, Balzac al afacerilor tenebroase în care sunt atâtea imnuri închinate Parisului şi misterelor, Furetière, despre care vorbeşte o însemnare de agendă (a lui M. C.), cu romanul

burghez, Jean Lorrain („ţaţa de Lorrain" cum îi spune într'un loc) cu poezia declinurilor nobiliare din „Le vice errant"... la care se adaugă şi citaţii Poë şi Barbey d'Aurevilly amintiţi şi de d. Streinu; şi mi-aş îngădui să adaog şi pe „magul" Sar Péladan, cu preocupările lui ocultiste, de care e obsedat şi Aubry de Vere, eroul din *Remember*.

Cine ştie dacă nu s'or mai afla şi alte influenţe din care şi-a alimentat scrisul Matei Caragiale; dar pe bază de critică a isvoarelor este greu să stabilim „familii de spirite". D. Vladimir Streinu, ca să respingă orice posibile filiaţii, sufleteşti şi literare, ale lui Matei din Ion Luca, pune şi problema de şcoală literară, înglobând pe tată într'un definitiv clasicism, iar pe fiu anexându-l modernismului, în sensul mai larg al fantasticităţii romantice şi simboliste. Disocierea este, desigur, justă în sine; se pune însă întrebarea dacă formula „familiei de spirite", este în esenţa ei sainte- beuviană, limitată la conceptul de şcoală literară, la canonul estetic, sau nu cumva o formulă mult mai cuprinzătoare ? Nici în izvoarele posibile ale unui scriitor, nici în expresia categorială a unei estetice, nici într'o psihologie dedusă dintr'un tip literar, transformat arbitrar într'un arhetip al „familiei de spirite" — nu se poate cuprinde cu exclusivitate personalitatea lui. Apreciem subtilitatea apropierilor făcute de d. Vladimir Streinu, pe firul investigaţiei de surse, însuşire dovedită de atâtea ori, cu prisosinţă, însă nu putem accepta o caracterizare critică pe acest exclusiv criteriu. D. Perpessicius a identificat isvoare mai numeroase, indicându-le cursul general, fără a fi dedus de-aci fie totala desprindere a lui Matei de familia spirituală a lui Ion Luca sau de o tradiţie a literaturii noastre, anterioară autorului lui *Kir Ianulea*, dar în care şi el se 'nseriază, cum vom vedea. Sensibil şi la sunetul interior al unei individualităţi, pe cât de pasionat de erudiţie, d. Perpessicius, nu se rătăceşte pe firul ariadnic al modelelor, atât de copios şi rapid prins în împletiturile lui, ci se întoarce la matca autohtonă a prozei lui Matei Caragiale. Indicaţiile sale sunt şi aci tot pe atât de numeroase şi nuanţate, încât ne dau putinţa unei reconstituiri mai veridice a individualităţii scriitorului, încadrat şi 'n influenţele amintite, dar şi într'o tradiţie

naţională, dintre care nu lipseşte nici dependenţa de „alte fire" cu opera lui Ion Luca, dincolo de caznele technice, atât de pătimaşe la amândoi.

Când d. Vladimir Streinu şi-a publicat interesantul său studiu, despre Matei Caragiale, nu se cunoşteau „paginile de jurnal", nici contribuţiile lui de heraldică, nici realizările lui de pictor miniaturist; ediţia definitivă clarifică şi această faţă a scriitorului, care nu mai pare un simplu act de snobism literar, venit din modelele streine. Dacă nu se justifică prin spiţa familiei, pornirea lui heraldistă nu este mai puţin serioasă, în aspectul ei ştiinţific; că Matei Caragiale şi-a alcătuit el însuş un fel de atitudine de feudal, că şi-a arborat câteva ordine pe piept şi un stindard la moşie şi că s'a regăsit în tovărăşia atâtor spirite aristocratice, din literatura veacului trecut, înseamnă că preferinţele lui erau şi afinităţi irecuzabile şi că un tainic instinct de solidaritate îl ducea spre toate formele care exprimau un sfârşit de rasă, în gesturi somptuoase. Drapat într'o rigiditate morală şi una socială, dorită cu încordare, şi dobândită cu trudă, conştient de labilitatea făpturii lui, de procesul încheiat în spirit al familiei lui, în care orgolios se consideră nu numai punctul terminal, dar şi culmea, de însăş stingerea biologică a unui neam, în descendenţii lui masculini (cum mărturiseşte jurnalul din anexe) — psihologia lui e mai puţin un caz obişnuit de bovarism, cât o hipertrofie a eului ereditar. Matei Caragiale luptă cu sine, dar şi cu strămoşii: orgoliul lui resfrânge toată acea lumină ostenită de crepuscul, cu frumuseţea somptuoasă şi tristă a astrului în declin.

Soarele arzător, mediteranian, străluceşte în spiritul lui Ion Luca, al aceluia mai ales din comedii; Matei este agonia solară, cu purpura ei bolnavă şi totuşi augustă. Nu sunt deloc înclinat să văd o totală despărţire între literatura lui Ion Luca şi a lui Matei; constat însă o schimbare de planuri şi o degradare a substanţei sufleteşti.

D. Perpessicius face unele fireşti raportări între tată şi fiu, cum este comuna lor obsesie a variaţiilor climaterice, egala lor pasiune pentru muzică, ca să nu mai reamintim şi chinuitoarea voinţă

de puritate formală. Apropiindu-ne de opera lui Matei, nu aducem în sprijinul paralelismelor ce vroim a schiţa larga evocare din *Remember*, unde influenţele cărturăreşti sunt prea evidente ; personalitatea lui deplină nu aci se revelă, şi nici în migala parnasianelor *Pajere*, ci în *Craii de Curte-Veche*.

Talent prea puţin fecund şi abia o friză, oricât de strălucită, faţă de marea creaţie a lui Ion Luca, templu atât de complex şi armonios, Matei intră cu opera lui capitală nu numai într'o tradiţie spirituală a înaintaşului său, dar şi într'o mai mare tradiţie a prozei noastre orăşeneşti. Ochiul subtil al d-lui Perpessicius nu scapă nici această filiaţie şi ne indică cu multă oportunitate „*Istoria Bucureştilor* a lui Ionescu-Gion şi în care se află toată fericita sugestie a Crailor de Curtea-veche, topografie şi expresie", iar în *Negru şi aur* şi în *Isnoave vechi* observă „ceva din timbrul dominator, de romanticitate, al nuvelelor istorice ale lui Odobescu", chiar „ecouri din Ion Ghica", neomiţând să vadă în Pirgu un „Dinu Păturică al veacului al XX-lea", cum îl califică, în parte, însuş creatorul lui, integrându-se astfel magnifica evocare a crailor într'o tradiţie autohtonă, de spirit, de peisagiu urban, şi într'o savuroasă atmosferă de orient valah. Căci să nu pierdem din vedere că Matei Caragiale ne avertizează de nenumărate ori, în cursul povestirii sale lirice, că „suntem la porţile Răsăritului". Tradiţia aceasta, încadrată într'un precis orizont moral şi social, între Filimon, pictorul ciocoilor vechi şi noi, între Ion Ghica, monografistul pasionat al Bucureştilor, din *Convorbirile economice*, cu o zonă mai jos duce la balcanismul antonpanesc, la mahalaua comediilor lui Ion Luca, la cadrul tot bucureştean, de epocă, din *Kir Ianulea*, iar în timpul nostru la amintirile „feciorului lui nenea Tache Vameşul" ale Sărmanului Klopştok.

Transcriu judecata d-lui Perpessicius şi o consider definitivă, în ceeace priveşte substanţa *Crailor* şi modul, aş zice mai curând perspectiva din care-i priveşte : „In toate fibrele sale, cât de intime, *Craii de Curtea-veche* este o operă funciar realistă, cu rădăcinile adânc înfipte în vadul acesta dela porţile răsăritului, care este Ţara Românească. Prin atmosfera, însă, de ansamblu pe care o realizează, prin transfigurarea acestui material realist, prin continua lui

răsfrângere în fântâna miraculoasă, de humor şi poezie, care este sufletul scriitorului, *Craii de Curtea-veche* este cea mai puţin pământească dintre lucrările noastre epice, cu iz de istorie contemporană".

Şi cu toate aceste preliminarii, destul de largi, încă n'am ajuns la obiectivul propriu al studiului nostru. Opunând două judecăţi asupra lui Matei Caragiale, pe a d-lui Vladimir Streinu şi pe a d-lui Perpessicius, alăturându-ne, în toate excelentele sugestii de preţioasa prefaţă a ediţiei definitive, rămâne să ducem mai departe afinităţile între spiritul lui Ion Luca şi Matei. Să nu uităm însă capitala constatare că opera lui Matei exprimă un fond degradat, deşi derivat din substanţa lui Ion Luca. N'avem pretenţia de a desăvârşi această dificilă radiografie în spiritul celor doi Caragiale; dar o serie de sugestii vor putea duce la unele concluzii convingătoare: sprijinindu-ne pe analogie şi nuanţă, nu ne vom sprijini mai puţin pe două realităţi sufleteşti şi artistice.

Dacă teatrul comic al lui Ion Luca reprezintă un realism de disciplină clasică a expresiei, un cert aticism, ca dealtfel şi *Momentele* — verva acestui sector important din opera lui rezidă în viaţa evocată. Imagina comică a vieţii, încadrată într'o extraordinar de puternică ambianţă socială, într'o structură conformistă a omului, îl ţintueşte pe Ion Luca în canoanele unui stilizat clasicism. Tipurile comice se mişcă în acea sferă de „general omenesc", care le-au salvat de pieire, de primejdiile momentului de tranziţie, în care cea mai mare parte din critică le situase, fără clar vedere. Ceeace intuiţiei lui Maiorescu nu i-a scăpat, viaţa personagiilor din comedii, a fost adâncit mai aproape de noi de pasiunea lucidă a lui Zarifopol, de unde începe o nouă perspectivă critică asupra operii lui Ion Luca. Atitudinea lui satirică l-a descătuşat, prin comedii şi *Momente*, de spectacolul realităţilor sufleteşti general umane, îndreptându-l spre excepţia, spre senzaţionalul faptelor şi oamenilor. Figurile fantomale din *Năpasta*, oricât ar fi abstracţiuni portreti-

zate, frica patologică a lui Zibal şi evoluţia ei spre demenţă, din *O făclie de Paşti*; febra de conştiinţă, ducând deopotrivă la nebunie, a lui Stavrache, urmărit de năluca fratelui său, crezut mort, a cărui avere şi-o însuşeşte, din *In vreme de războ*i; schimbarea de personalitate a lui Abu-Hassan, devenit calif, pentru scurt timp, dintr'un capriciu al califului însuşi; răzvrătirea unei eredităţi turburi, în Mitu şi Ileana, din *Păcat*, deşi răul e suprimat de un glonte al părintelui înspăimântat de incest; ciudatul magnetism erotic al Mânjoloaei, simbolica transfigurare a cerşetoarei din *Calul Dracului*, chiar destinul sucit şi întors spre umor al lui Cănuţă, esenţa demoniacă a lui Kir Ianulea şi însăşi experienţa de un crud sarcasm din *Pastramă trufanda*, oricât ar rămânea în anecdotă — sunt tot atâtea punţi de trecere dela un clasicism de substanţă (al comediilor şi al *Momentelor*) spre regiunile subconştientului, tot atâtea abateri ale realismului clasic, spre lumea de semne şi umbre ale fantasticului. Că şi în acest lot mai singularizat al operii lui Ion Luca expresia se menţine în canoanele clasice, că simbolul tinde spre obiectivare şi contur este prea adevărat. Dar faptul însuş că tipul este acoperit de simbol, că fantasticul este organizat spre obiectivare este şi indicaţia cea mai clară că am ieşit din realismul observaţiei din comedii şi *Momente* şi că am trecut într'o zonă mai confuză: îndătinat şi împătimit clasicist (cum o confirmă în atâtea rânduri Zarifopol) — Ion Luca oricâtă culoare ar pune în *Abu-Hassan* şi în *Kir Ianulea*, oricâtă transfigurare ar învălui *Calul Dracului* sau oricât ar controla, prin subconştientul lui Zibal şi al lui Stavrache, bântuiţi de vise, nu-şi va putea anula luciditatea, iar organizarea geometrică a stărilor celor mai fluide de conştiinţă va fi mărturia unei arte poetice unitare. I-a rămas lui Matei să facă ultimul pas spre sugerarea misterului, spre decorativul liric, spre evocarea excepţionalului moral şi spre acea aură de persistentă morbideţe din proza lui somptuoasă. Născuţi în două momente diferite, era firesc să se desvolte Matei în simbolism şi decadentism, precum firesc era să se desvolte Ion Luca în clasicism şi romantism. Preferinţa lui pentru fantasticul lucid, spre „visul exact" al lui Edgar Poë, din care traduce, ca şi din Perrault, înclinaţia spre umorul organizat din ab-

surd al lui Twain — ne arată limitele până unde se 'ntinde specia de fantastic şi romantism a lui Ion Luca. Şi n'aş exagera, dacă aş aminti aci de fantasmagoria realistă, de uluitoare ingeniozitate din *D'ale carnavalului*, alcătuită cu o grije technică de ceasornicar, deşi îţi lasă o ciudată impresie de „vis al unei nopţi", petrecut într'un cadru topic de mahala autohtonă; senzaţia de feeric în realitate a acestei pe nedrept deconsiderate farse, joc de măşti hilare, în care travestirea nu e numai un clasic procedeu burlesc, are ceva din farsa bufă a destinului, a unui destin, desigur, degradat şi el la sarcasm.

In sufletul lui Ion Luca existau doi spiriduşi şi parabola lui din *Două poveţe* are un tâlc mai adânc decât al unui procedeu literar grefat pe o anecdotă. Matei Caragiale a smuls masca de rânjet comic de pe obrazele personagiilor lui Ion Luca şi într'un plan de vis, ca un fel de fundal pe care-şi profilează neliniştile, a tins (e drept, numai într'un somptuos decorativ) spre masca tragică a omului. Iar acea lumină stinsă, de muzeu, care se filtrează în *Remember* şi peste figurile lui Paşadia şi Pantazi, din *Craii*, străbate nu numai din modelele lui literare, din „familia de spirite" în care s'a regăsit, dar şi din natura unei sensibilităţi crepusculare, împuţinată în vitalitatea ei.

Această viziune crepusculară, farmec şi pecete totodată, a lui Matei Caragiale, l-a refugiat într'un trecut de glorie şi decadenţă, cu ciudate afinităţi spre fosforescenţele morbide ale celor doi „crai", în irezistibila lui atracţie, cu toată repulsia confirmată, pentru deşănţata făptură a lui Pirgu şi în pasiunea-i de neurolog literar, în sanatoriul moral al Arnotenilor.

Nu s'a exagerat oare transpunerea în fantastic şi în subconştient a literaturii lui Matei Caragiale? Scot de sub orice îndoială nuvela *Remember*, petrecută într'un cadru exotic, într'o atmosferă de rafinat „fin de siécle", cu teme vădit apropiate pe cale livrescă şi simfonizate într'o amplă proză ritmată; ea aparţine firesc influenţelor discernate de d. Vladimir Streinu şi de d. Perpessicius. Şi oricâte elemente de pitoresc lexical s'ar găsi în tablourile arhaice ale *Pajerelor*, oricâte zugrăveli de epocă s'ar desprinde din rama lor, prin dârzul exerciţiu de strictă poetică parnasiană, versurile lui

Matei Caragiale sunt numai prefigurări ale atât de autohtonilor *Crai de Curte-Veche*. Fantastică este, în acest roman descins din Filimon, din Ion Ghica, din Anton Pann chiar, din *Kir Ianulea* şi din unele ascunse fibre ale comediilor lui Ion Luca — numai proectarea de pe pământ pe cer a imaginilor lui Paşadia şi Pantazi. Transfigurarea unei realităţi aspre, nostalgia după un trecut glorios şi hâd, strălucitor şi bolnav — este mai puţin fantasticitate şi mai mult somptuoasă artă decorativă. Heraldistul transformă în două mumii savant îmbălsămate, două din personagiile centrale ale povestirii. Nu simt planul de transcendenţă, în planul poetic în care se mişcă Paşadia şi Pantazi, aşa cum îl simt la Poë şi la Villiers de L'Isle Adam, în a căror „familie de spirite" a fost situat arbitrar Matei Caragiale. E mai aproape de Barbey D'Aurevilly, prin culoare, prin emfaza rafinată a frazei ; iar ridicarea „crailor" pe un registru atât de sus, este un element de opoziţie, o nevoe de spiritualizare faţă de aspectul realist, văzut în Pena Corcoduşa, în Pirgu şi fauna Arnotenilor.

Matei Caragiale procedează cu antiteze romantice, cu tonuri crude sau suave, în limitele unei savante arte decorative ; cel dintâi procedeu îl apropie mai curând de Ion Luca, de acele tablouri larg arhaice din *Kir Ianulea* şi *Abu-Hassan* decât de Poë şi Villiers de L'Isle Adam. Cât priveşte figura lui Pirgu, în care d. Streinu vede un travestit Tribulat Bonhomet, n'are nicio semnificaţie metafizică, în afară de sensul generalizat al categoriei lui morale. I-aşi putea aduce lui Matei Caragiale o temeinică imputare de literaturism, în prezentarea ditirambică a lui Paşadia şi Pantazi, imputare ce se potriveşte şi lui D'Aurevilly, maestrul lui necontestat, în procedeele stilistice. O senzaţie de prea artificial şi de obositor pompos m'a întovărăşit, la recitirea *Crailor*, în pasagiile de genealogie poetizată a mentorilor lui spirituali, în fraza cu verb împanaşat şi cadenţă de paradă. Aci se află, cu deosebire, intersecţia lui Matei Caragiale cu Barbey D'Aurevilly şi în spatele „crailor" valahi simţi modelul bătăiosului muşchetar catolic. Stăpân pe o rară orchestraţie stilistică, Matei Caragiale trece pe alt versant arta formală a lui Ion Luca ; tatăl pornea din canoanele clasicismului, fiul din cele romantice şi

simboliste. Pasiunea pentru cuvânt, pentru ritm, pentru culoare este în esenţă aceiaş, numai că se realizează cu mijloace diferite. Sensibilitatea lui Ion Luca este mai echilibrată, a lui Matei e mai istovită; unul şi-o exprimă cu disciplină clasică, celălalt cu violenţă romantică.

Spune Paul Zarifopol în *Introducerea* la primul volum de *Opere* al lui Ion Luca: „Caragialeştii au fost o dinastie de oameni cu geniul râsului. Unchii lui Caragiale, Iorgu şi Costache, ca şi nepotul lor Ion Luca, ca şi copiii acestuia, au râsul în structura intimă a spiritului. *Sarcasm studiat şi savurat, ca la Matei Caragiale,* (sublinierea e a noastră) sau persiflaj isbucnitor şi irezistibil ca la regretatul Luca Ion, la sora, la părintele lor şi, cum mi se pare, la cei doi unchi ai acestuia. Cine a frecventat familia lui Caragiale, a cunoscut, în caz excepţional, ce este vocaţia râsului ca artă şi simţul comicului ca instinct fundamental". (pag. 20).

Zarifopol vorbeşte dintr'o îndelungată frecventare a familiei Caragiale; şi precum există un proces de degradare în materialul psihologic al lui Ion Luca, din nuvelele fantastice, tot aşa există unul similar, în modul lor de a râde; dar, ca să duc filiaţia mai departe, şi 'n acest sens, găsesc de neapărată utilitate să mai citez ceva din aceeaş *Introducere* a lui Zarifopol: „Simt enorm şi văd monstruos" — zice Caragiale în chip de concluzie, după ce descrie exasperarea nervoasă a nopţii petrecute în *Grand Hotel Victoria Română.* Bucata are întreagă, caracter de reminiscenţă acută şi cine l-a cunoscut bine pe Caragiale se opreşte la cuvintele de mai sus, ca la un semnal deosebit; ele nu sunt numai o formulă ocazională, ci exprimă un temperament şi lămuresc o metodă artistică. Sensibilitatea „enormă" şi viziunea „monstruoasă" au imprimat artei sale caracterul excesiv: în comic, stil caricatural; în tragic, forme de groază şi de tortură extreme". (pag. 22).

In tragic, sensibilitatea „enormă" a lui Ion Luca s'a spiritualizat la Matei şi a coborît în subconştient, dar într'un subconştient mai mult mecanizat, fiindcă este atavic (de-aci frecvenţa atâtor genealogii, în *Craii)* — în comic „râsul cu poftă" al tatălui de care vorbea Gherea, s'a transformat la fiu în „sarcasm studiat şi savu-

rat". Aplicată la fragmentul realist al romanului, intuiţia lui Zarifopol se potriveşte admirabil. Râsul plin, expresiv, din comedii şi *Momente* derivase şi la Ion Luca în sarcasm violent, absurd adesea, ca în *Inspecţiune, Pastramă trufanda, Cănuţă om sucit.*

Devenit „sarcasm studiat şi savurat" la Matei, degradat, în sensul etimologic pe care-l dăm necontenit acestui cuvânt, îl întâlnim în prezentarea portretului lui Pirgu, al Penei Corcoduşii, al Arnotenilor, cu toate rubedeniile lor, expresii de pitoresc moral, de degenerescenţă, în care ascuţimea anatomică şi savoarea caracterizării, duc mai departe instinctul ereditar al Caragialilor, de a râde estetic. Filiaţiile ce vom stabili ne vor duce la surprinzătoare constatări şi esenţiale asemănări şi deosebiri.

Conformiste, personagiile din comediile şi *Momentele* lui Ion Luca au instincte solide de conservare; normale, în vitalitatea lor, egoiste în forţa lor de adaptare, rareori le surprindem şi deficienţe vitale. Ele pândesc pe încornoraţii Jupân Dumitrache şi Trahanache, pe decrepitul Dandanache, pe senilul Conu Leonida; se regăsesc în declinul amoros al Miţii Baston, al lui Pampon şi Crăcănel, înlocuiţi de egoişti mai intacţi. Ciclul vieţii nu încetează în Ion Luca. Pe Trahanache îl supleneşte Tipătescu, pe Jupân Dumitrache—Chiriac, pe Pampon şi Crăcănel—Nae Girimea şi pe Miţa Baston—Didina Mazu. Viaţa circulă în cicluri perfecte, se primeneşte, instinctele atrofiate sunt înlocuite de altele, mai viguroase. Şi chiar deficienţii au satisfacţii parţiale: Jupân Dumitrache în politica guardiei naţionale şi 'n lectura gazetei lui Rică, Trahanache în „machiavelicurile" electorale, Dandanache în dreptul viager de a fi parlamentar, Conu Leonida în pasiunea nătângă şi inofensivă de a pune Europa la cale, faţă de coana Efimiţa. Viaţa se dezagregă, la Ion Luca, în paroxismul unei catastrofe, ca în cazul lui Leiba Zibal, a lui Stavrache, al lui Mitru şi Ileanii, a Mânjoloaiei, prin foc, cum focoase îi fusese şi ispitele femeieşti, a lui Cănuţă, prin hazard stupid. In general însă, viaţa triumfă impudic, se adaptează cu un rar mimetism al instinctelor. De o sensibilitate crepusculară, viaţa se consumă în însuşi paroxismul plăcerii, în eroii lui

Matei. Paşadia moare extenuat de pofte, Pantazi cade într'un fel de decreptitudine, după moartea logodnicei, Pena Corcoduşa se stinge lamentabil după un trecut vestit de luxură, Pirgu se ridică pe un morman de turpitudini şi pe o acumulare de maladii secrete, Arnotenii îşi cheltuesc, cu ultima exasperare, vitalitatea lor detracată, ereditar.

Obsesia eredităţii vine şi ea din literatura lui Ion Luca, din figura lui Leiba Zibal, din a popii şi copiilor lui, din *Păcat*, şi se extinde, ca o pecingine, în *Craii de Curte-Veche*. Viaţa merge spre un declin iremediabil, în proza lui Matei, ciclurile ei se 'ncheie grăbit, într'o anormală sbatere. Acelaş proces de degradare văzut în atâtea nuanţe, se prelungeşte până în esenţa făpturilor. *Craii* respiră un aer de clinică şi de muzeu, care nu adie decât prea rarefiat în proza lui Ion Luca. Toată vigoarea lui Matei se 'nverşunează în a da relief figurilor în declin şi sarcasmul lui „studiat şi savurat" în direcţia aceasta îşi află cea mai expresivă realizare.

Dacă Paşadia moare şi Pantazi cade într'un fel de abulie, după un ceremonial grav, transfigurator, celelalte personagii se istovesc într'o svâcnire de viaţă cu atât mai încordată, cu cât unii sunt mai aproape de dezagregare, iar alţii cu blestemul păcatului în sânge. Spiritualizând decăderea intelectualilor, decadenţa celuilalt lot de personagii este urmărită într'o zonă mai realistă, uneori crud de autentică. Alternarea lui Matei Caragiale între expresia aulică şi argot, între suav şi trivial, repetă alternarea lui Ion Luca între comedii şi *Momente* şi, între nuvelele lui fantastice. In limbagiul realist, Matei merge un strat mai jos decât Ion Luca, în cel rafinat un strat mai sus. Excepţionala forţă lexicală din *D'ale carnavalului* şi *O noapte furtunoasă*, cu locuţiunile atât de tipic mahalageşti, nu seacă în verva „studiată şi savurată" a limbagiului lui Pirgu, a Penii Corcoduşii şi în seva expresivă a cuvântului, când e vorba să prindă tipurile din familia Arnoteanu. Şi în această direcţie, filiaţia nu se urmăreşte numai până la Ion Luca ; ea merge până la Filimon, la Ion Ghica şi Anton Pann, la verbul colorat, pitoresc al suburbiei

bucureştene, moştenire turco-fanariotă, atât de adânc pătrunsă în graiul muntean orăşenesc.

Derivaţia Dinu Păturică-Pirgu este, în sensul ascensiunii sociale, profund îndreptăţită ; ca structură intelectuală, diferenţa este remarcabilă. Să ne amintim de acel caracteristic capitol din romanul lui Filimon, unde ni se vorbeşte de „educaţiunea ciocoiului" şi, uşor ne vom da seama de marile deosebiri dintre studiosul Dinu, ocupat în timpul liber cu lecturi alese, şi dintre ignarul şi trivialul Pirgu. Intermediarul amorurilor clandestine ale lui Paşadia, măscăriciul hilar şi antreprenorul de vicii Pirgu cuprinde mult din esenţa morală a neuitatului Mitică. Dar pe când Mitică este, în concepţia lui Ion Luca, un inofensiv, un flecar şi un profitor mărunt, pe aceiaş scară a degradării, Pirgu devine în concepţia lui Matei, un Mitică primejdios, perfid şi lacom. Lipsit de orice scrupul, el e profitorul îndrăzneţ al marilor slăbiciuni aristocrate, maimuţoiul lubric şi cu pretenţii de gust şi chiverniseală, din faza lui de totală ascensiune. Miticismul lui Pirgu, ţâşneşte violent, cinic, în persiflarea exercitată asupra lui Paşadia, la chef şi 'n ofertele lui suspecte. Din specia intermediarilor lui Ion Luca (Spiridon şi calfa Iordache) — Pirgu evoluiază la potenţe nebănuite, depăşind mediul lui firesc, în care ceilalţi se resemnează şi exploatând o burghezie şi o aristocraţie în descompunere. Insuş limbagiul lui întrece în îndrăzneala cuvântului tare, limbagiul lui Spiridon, băiatul de pricopseală şi a lui Iordache, confidentul şi ocrotitorul tuturor combinaţiilor erotice ale lui Nae Girimea. Este surprinzător câte filiaţii subterane se pot stabili între Pirgu şi tipurile lui Ion Luca ; iar între el şi atâţia bărbaţi întreţinuţi, din seria *Momentelor,* cu adaosul firesc al degradării, sunt încă tainice similitudini. Procesul pe care Ion Luca îl face burgheziei şi mahalalei noastre este intrinsec ; marele comic nu uzează de contraste violente şi nu opune nici un reprezentant al „vechiului regim" lumii triviale a Miticilor, a Caţavencilor şi Farfuridilor. Pătimaş clasicist, el intră direct în mecanismul sufletesc al tipurilor. Romantic şi cu nostalgii omagiale, Matei reia procedeul contrastelor lui Filimon, evident modernizându-le expresia artistică, opunând viciului intelectualizat al „crailor", viciul porcin al lui Pirgu. In de-

tracaţii lui Ion Luca e destulă bonomie şi un soiu ciudat de pudicitate, în ai lui Matei este numai cinism, conştiinţă lucidă a răului ce-i bântue şi răului pe care-l pot cauza. Sentimentul de gratuitate al răutăţii, atât de pregnant surprins în sceneta celor trei Mitici, care este *C. F. R.*, se volatilizează în figura lui Pirgu ; răutatea lui vine din străfundurile unei eredităţi umilitoare, din tarele lui fiziologice şi din spectacolul încurajator al unei burghezii şi aristocraţii pornită pe panta desfrâului.

Viziunea satirică a lui Matei descinde din Filimon, fără melodramatism şi atitudini justiţiare ; în acel „sarcasm studiat şi savurat", intuit de Zarifopol, intră un desgust, un dispreţ masiv. Matei Caragiale nu se sfieşte să-şi exprime oroarea faţă de Pirgu, care-l atrage şi respinge, deopotrivă.

E cunoscut aspectul sub care Ion Luca prezintă „eternul feminin" ; aş spune că există în figurile lui femeeşti o sarcastică intuiţie a poeziei trivialităţii. Zoe, Veta, Ziţa, Miţa Baston, Didina Mazu, din comedii, Acriviţa din *Kir Ianulea*, nevasta lui Cănuţă, de care nu scapă până la moarte, toate mamiţichele, soacrele, coana moaşa din *La moşi*, aventuroasa madam Georgescu, din *Tren de plăcere*, mahalagioaicele mondenizate din *Five o'clock*, soacra şi nora din *Articolul 214*, şi altele câteva, sunt plămădite din acelaş aluat. Vulgare, ipocrite şi egoiste, lacome de plăceri sensuale, femeile create de sarcasmul lui Ion Luca, după cunoscutul proces al degradării, devin, în *Craii de Curte-Veche* căzături morale, pierzându-şi orice constrângere socială a instinctelor. Sociologia familiei la Ion Luca este numai uşor pesimistă; a lui Matei este fundamental misoghină, iar convenienţele sociale nu mai au nici o umbră de cenzură a moravurilor. Gândiţi-vă la ce a ajuns frumuseţea apusă a Penii Corcoduşii, ce sabat de instincte dansează în casa Arnotenilor, unde mama şi fiicele se întrec în neruşinare, unde bărbatul tolerează şi profită, fără sfială. In *Cadou*, *Mici economii*, *Lună de miere*, *Diplomaţie*, soţii încornoraţi mai au unele reticenţe, când se întâmplă chiar să nu ştie; iar candoarea lui Trahanache, a lui Pampon şi Crăcănel, ca să nu mai vorbim de aprigul „ambiţ" al maha-

lagiului Jupân Dumitrache — sunt pilde elocvente de rolul pe care convenienţele sociale îl joacă în opera lui Ion Luca. Maiorică Arnoteanu tolerează soţiei, aplicând şi ea reciprocitatea, toate compromisurile; iar combinaţia veselă a lui Pirgu, negociator al logodnicii lui Pantazi, pentru Paşadia, cu înţelegerea lui Maiorică, părtaş al câştigului — vorbeşte îndeajuns de ceeace înseamnă acelaş proces de degradare al „eternului femenin" dela Ion Luca la Matei.

Imaginea femeii care a speriat şi pe dracul, Ianuloaia, este suavă totuş, pe lângă Mima şi Tita, fetele Elvirei Arnoteanu. Şi nu este fără însemnătate o surprinzătoare asemănare între Ion Luca şi Matei, când primul califică pe surorile Acriviţei „iepele lui Cănuţă", iar al doilea vede în fetele Elvirei „nişte cotoşmane, nişte armăsăroaice" (pag. 155). Nu sunt aci numai simple potriveli verbale, ci o intuiţie comună a feminităţii, venită din subconştientul ereditar.

Şi, ca să încheiem apropierile între Ion Luca şi Matei, reproducem un fragment de episod din *Craii de Curte-Veche*, cu certe ecouri din excelenta povestire *Calul Dracului* : „La o cotitură, Pantazi porunci să oprească şi mă pofti să cobor şi să-l urmez. Mai departe se înălţa, căscată toată şi fără acoperiş, o ruină. — „Hanul dracului", zise Pantazi. „Sunt numai aici în Ilfov mai multe, toate cu istoriile lor fioroase de tâlhari şi de stafii ; în ăsta am făcut odată un chef noaptea, la lumină de masalale". Băgai de seamă că ne făcusem acuma trei; ca din pământ se ivise o ţigancă, o ţigancă bătrână în zdrenţe. După câteva cuvinte schimbate cu Pantazi în ţigăneşte, se lăsă pe vine şi începu să vrăjească, aruncând bobii pe un taler" (pag. 183).

Dar n'am mai conteni, dacă am sta să identificăm toate acele peregrinări prin mahalale, prin localuri periferice, prin grădinile de vară a Bucureştilor, paginile de evocare ale Cişmigiului, atmosfera atât de pitorescă şi de familiară şi eroilor lui Ion Luca ; e deajuns să ne amintim, fugar, de excelenta viziune a unei zile de vară bucureşteană, în *Căldură mare*, de Bucureştii de epocă, din *Kir Ianulea*, de itinerariul lui Jupân Dumitrache, explicat lui Ipingescu, la începutul *Nopţii furtunoase*, urmat de grădina „Inion" spre mahalaua

lui, ca să ne dăm seama şi 'n aceste linii generale, de câte filiaţii se mai pot stabili între Ion Luca şi Matei. Filiaţii care duc la o tradiţie mai veche, a prozei noastre, la Filimon, cu descrierea mahalalei Isvorului, unde locuia Kera Duduca şi la capitolul „Scene din viaţa socială", din *Ciocoii vechi şi noi*, ca şi la pitoreştile tablouri din Bucureştii dela începutul veacului trecut, din *Convorbirile economice* ale lui Ghica, pasionat topograf al capitalei.

Formula sainte-beuviană a „familiei de spirite" în direcţiile acestea cată s'o folosim, cu prisosinţă, nu în aceea a spiritului poësc şi a derivaţiilor lui în literatura franceză. Concluzie care nu exclude variatele influenţe din afară exercitate asupra lui Matei Caragiale şi abundent semnalate de d. Vladimir Streinu şi de d. Perpessicius deopotrivă. Dar ele nu sunt atât de substanţă, cât de motive şi procedee stilistice.

Chiar şi sub acest aspect technica lui Matei Caragiale, în *Craii de Curte-Veche*, n'are aderenţe cu Poë şi cu Villiers de l'Isle Adam, ci mai mult cu Barbey D'Aurevilly, prin somptuozitate, culoare şi masca imperială, supărătoare azi la scriitorul francez, prea literaturizată şi la prozatorul nostru. Estetica lui Ion Luca este clasică. în comedii, în *Momente* şi în poveştile lui cu tâlc didactic, echilibrul expresiei este evident în unele nuvele cu fond tragic, ca *In vreme de război* şi fantasticitatea este o formă a imaginaţiei de a sugera adevăruri morale. Numai în *Păcat* şi *O făclie de Paşti* stilul lui Ion Luca lunecă la procedee senzaţionale, de foileton, cu retorism patetic.

Dela tată la fiu trecem prin două structuri estetice opuse ; Ion Luca este de structură clasică şi Matei de structură romantică, unul e atic şi altul somptuos, în ritmul interior al stilului ; unul construieşte celălalt sugeră şi evocă. Sunt prea evidente deosebirile, spre a nu le observa. Unde însă filiaţia între Ion Luca şi Matei capătă revelatoare înfăţişări este în esenţa lor spirituală ; nu o naivă analogie ne-a dus la scoaterea în evidenţă a acestei esenţe, ci o sumă de analogii interne. Am insistat, poate cu oarecare abuz, asupra sensului degradării de material sufletesc între literatura lui Ion Luca şi

Craii de Curte-Veche; numai pe această intuiţie fundamentală se pot stabili analogii pe care ne-am îngăduit a le sugera; ele s'ar putea multiplica, într'o cercetare mai atentă. Noi n'am făcut altceva decât să atragem atenţia asupra acelor ce ni s'au părut mai importante. A desprinde *Craii* de o tradiţie caracteristică, a prozei muntene şi orăşeneşti, echivalează cu a contesta orice autenticitate de peisagiu intern şi extern operii capitale a lui Matei Caragiale. Filiaţia ei din Ion Luca şi din sectorul Filimon, Ion Ghica şi Anton Pan îi sporeşte tâlcul şi-i măreşte frumuseţea proprie.

Paul Zarifopol

Paul Zarifopol a murit în plină activitate literară. Când am aflat, din notiţele necrologice ale ziarelor, că avea aproape 60 de ani, ni s'a părut că este o glumă postumă a acestui spirit vioi, lucid şi atât de actual prin atitudinea lui de estet intransigent. Moartea lui bruscă l-a salvat de penibila inactivitate, cea mai cumplită moarte pentru un scriitor obişnuit să nu-şi arate semnele oboselii şi ale bătrâneţii. Căci Zarifopol reprezintă pentru noi una din cele mai rare specii de intelectual, aceea a izolatului *homo esteticus*, într'o literatură care abia s'a emancipat de atâtea servituţi.

Zarifopol n'a fost un scriitor popular, deşi s'a risipit şi în foiletoane săptămânale, ca şi în publicistica democrată a subsolului de ziar. Ceeace l-a ţinut departe de cititori au fost atât atitudinea lui individualistă, întorsătura paradoxală a spiritului şi mai ales manifestarea într'un domeniu care nu atingea susceptibilitatea literaţilor autohtoni. Zarifopol s'a războit, făţiş şi fără obişnuitele politeţi stilistice, cu scriitorii streini. Cele mai întinse, mai savuroase şi limpezi în atitudine dintre studiile lui sunt acele eseuri corosive, publicate la răstimpuri şi în care a făcut procesul lui Renan, al lui Maupassant sau Sainte-Beuve. Aci Zarifopol s'a definit, cu toată amploarea

de care erau capabile cultura şi temperamentul lui riguros, aci a avut curajul opiniilor, dar şi lipsa de ecou pe care dealtfel nu l-a căutat.

Apariţia câtorva din cele mai preţioase studii, strânse în *Pentru arta literară*, ne reîmprospătează toată atmosfera lui de intelectualitate, de estetism şi sarcasm, de subtilitate şi înverşunare, în acelaş timp.

Ne putem pune astăzi întrebarea ce-a însemnat Zarifopol pentru scrisul naţional? N'a fost un cugetător, fiindcă n'a avut un sistem închis, de idei; n'a fost un critic, în accepţia obişnuită a cuvântului, fiindcă n'a profesat o disciplină, cu toate răspunderile ei; n'a fost un creator de valori, fiindcă Zarifopol era prea sceptic, spre a-şi înălţa idoli definitivi; deaceea imagina lui literară s'a impus oarecum deformată, chiar în mintea acelora puţini care l-au urmărit, în cursul anilor, l-au gustat şi l-au preţuit ca pe o minte de o distincţie neobişnuită.

Multă vreme, ne-a apărut ca un pamfletar, pe planul ideilor ca un umorist rece, care jonglează cu invectiva mai mult iritată decât violentă.

Dacă refuzăm a-l fixa într'un compartiment sau altul, care este atunci farmecul lui, căci un farmec inalterabil se degaje din peisagiul lui intelectual, atât de pitoresc. Paul Zarifopol este un spirit individualist şi critic, un estet, care nu dă altă valoare artei decât aceea a propriei gratuităţi — şi un cititor luminat cu un gust diavolesc pentru tot ce este subtilitate a expresiei şi luciditate a minţii. L-am putea denumi un voltairian, în sensul larg al cuvântului, adică o totalitate de vioiciune, nuanţă şi zeflemea intelectualizată.

Firea lui a fost astfel construită, încât i-a plăcut să divulge mai mult ceeace n'a iubit, ceeace l-a jignit în fibra lui de estet într'un ideal de nedisputată libertate a artei.

Zarifopol a reprezentat formula „artei pentru artă" nu numai ca pe un cult sentimental, dar ca pe o disciplină a sufletului şi un echilibru al gustului.

Cum se face totuş că Zarifopol, pe care îl considerăm voltai-

rian, a jucat, în istoria culturii noastre, rolul ciudat de torpilă în contra scriitorilor francezi, într'o ţară franţuzită, prin influenţele ei literare, până la o dependenţă uneori exclusivă? Aci răspunsul nostru trebue să fie foarte circumspect; este neîndoios că el s'a războit cu clasicismul, pe care l-a acuzat de neiertata vină a locului comun, de mediocritatea siropoasă a fardului literar, ce dogmatism osificat şi de retorism ieftin. Indiferent dacă Zarifopol a văzut mai pretutindeni, în literatura franceză, această plagă, indiferent dacă ne-a scuturat câţiva idoli, în care am avut naivitatea să credem — atitudinea lui este clară. Şi atunci, ca să utilizăm însăş nuanţa cea mai distinctă, după cum el însuş a practicat-o ca pe o metodă, trebue să conchidem că a detestat clasicismul numai în ceeace are el tradiţional, adică spiritul normalian. Zarifopol a dispreţuit pe profesorii de stil, pe esteţii cu panaş, pe meşteşugarii clasicismului; n'a văzut în clasicism decât o disciplină a minţii, o măsură a bunului gust, deci o metodă, cerând scriitorului o sensibilitate autentică şi mai ales o luciditate care să-l bucure ca cea mai mare virtute intelectuală. Numai aşa ne putem explica şi rarele lui entuziasme, pentru Anatole France, clasic şi umanist, dar necontenit viu, cu spiritul critic treaz şi cu ironia care orientează bunul gust.

Zarifopol a avut ca unică normă de apreciere gustul, sau cum i-a zis el „gustul intim" — criteriu destul de vag, de impresionist, în însăş accepţia pe care el i-a dat-o. Căutând alţi idoli, dintre puţinii la care s'a închinat, trebue să amintim pe Flaubert, pe care l-a apărat în contra lui Sainte-Beuve, şi a lui France însuş, l-a explicat în cultul lui artistic, cu o înţelegere pe care nici un scriitor naţional n'a dovedit-o. Dar este Flaubert un clasic, în sensul voltairian? Nici de cum; iată deci că am căzut noi înşine într'o capcană atât de perfidă, pe care ne-a întins-o el singur. N'a mai admirat cumva şi pe alţi scriitori? Se pare că da — şi între aceştia sunt Villiers de l'Isle Adam, Huysmans, Pierre Louys şi Henry Régnier, romancierul. Nuanţa, metoda lui Zarifopol ni se impune din nou. Conceptul prea strâmt de voltairianism şi de estetism trebue lărgit prin acela de aristocratism. Ne este teamă însă a merge pe calea acestor completări, care prea seamănă a concesiuni; ne temem mai ales să

nu cădem într'o altă groapă periculoasă, pe care oricând acest perfid spirit e în stare să ne-o scoată în drum. Este mult mai prudent să ne mulţumim cu o simplificare, oricât ar părea de simplistă. Paul Zarifopol este cu precădere un estet care se conduce după „gustul intim". Meritele lui sunt atât de covârşitoare, în această atitudine de puritate estetică, încât ceeace rămâne ca o trăsătură esenţială, în fizionomia lui intelectuală, este grija, aproape spaima, de a nu amesteca, în gusturile lui, nici o materie streină artei. Zarifopol a combătut didactismul, pragmatismul de orice fel, implicat în fenomenul estetic, s'a crispat în faţa retorismului şi a floricelelor lui de hârtie, cu o violenţă, care l-a dus până a-şi alcătui o neştearsă grimază ; s'a strâmbat, în faţa contrafacerii literare, ca un rafinat, în faţa unor mâncări dubioase şi vulgare ; el a cultivat voluptatea refuzului, până la repulsia organică, şi epicureismul satisfacţiei până la un fel de bucurie pudică, fiindcă n'a cunoscut delirul.

Paul Zarifopol a fost însă şi un moralist, nu în sensul făuritorilor de maxime sau în acela al disecţiei pasiunilor umane ; moralistul se confundă la el cu ironistul, cu biciuitorul locurilor comune, al snobismului, al confortului spiritual călduţ, al falsului intelectualism şi estetism. Consideraţiile lui din acel „registru al ideilor gingaşe" îi completează temperamentul şi ne lămuresc pe estetul capricios. Invectiva lui, supleţea, ideologia lui (mai precis o stare sufletească) s'au răsfăţat în aceste glose până la saturaţie şi oarecare prolixitate.

Multora, Zarifopol le-a părut un scriitor frivol, fiindcă a fost mobil, fiindcă stilul era par'că vorbit, dar cu o vorbă meşteşugită şi cu deosebire fiindcă se amuza singur, când îşi urmărea adversarii gustului. Eroare profundă, căci eseurile lui dovedesc o informaţie serioasă, un contact direct cu textul pe care-l analizează şi o cultură cu multiple posibilităţi de referinţe. Părerea aceasta s'a risipit, când şi-a asumat sarcina să alcătuiască ediţia critică a operii lui Caragiale.

Pregătirea lui filologică, era doctor dela nu ştiu care universitate nemţească, pasiunea şi disciplina pe care a pus-o în cele trei

volume apărute, n'au nimic din improvizația diletantului. Notele și munca aprigă de identificare a unor articole ale lui Caragiale, neiscălite sau semnate cu inițiale numai, scoaterea la iveală a atâtor pagini uitate în revistele timpului, ne-au dovedit că Zarifopol posedă tot aparatul arid al cercetătorului. Suntem în fața unui Caragiale inedit aproape, prin acele articole scoase din publicațiile prăfuite, după cum prefețele care însoțesc fiecare volum schițează, cu o neobișnuită claritate, fazele prin care a trecut talentul marelui comic. Cultul lui Zarifopol pentru Caragiale (el însuș un clasic) este unul dintre cele mai autentice titluri de merit ale acestui dificil estet, care nu s'a sfiit totuș să scoată în evidență o valoare națională pe care a înțeles-o cu o integrală simpatie intelectuală.

Am afirmat că Zarifopol n'a fost un critic; nu este o contradicție cu noi înșine, după ce l-am elogiat pentru estetismul lui neîntinat, și l-am caracterizat ca pe unul din puținele exemplare ale acelui *homo esteticus?* Zarifopol a avut preferințe artistice și înclinări temperamentale, dar n'a avut și simțul valorilor. Critica lui aplicată la producția națională este o ciudată desmințire a estetismului său; idolii lui naționali sunt atât de minusculi față de victimile lui europene, încât te 'ntrebi dacă a fost posibilă o atare deviere.

Zarifopol a fost un subtil analist, un eseist al propriilor lui senzații artistice, dar n'a fost un critic. Uimitoarele lui complezențe și entuziasme pentru câțiva scriitori români, sunt inexplicabile, dacă ne referim la cultura și la exigențele lui; atunci există o singură explicație: Zarifopol n'avea inițiativă decât în negație. Sau poate explicația este și mai simplă? Afiliat unui grup literar, Zarifopol a păcătuit penibil prin acele infirmități, pe care le vedea atât de clar la alții, dar și le tolera lui însuș. Spiritul lui înclinat spre bufonerie nu l-a crutat nici pe el. Din nefericire i-a lăsat năpasta postumă a unei comedii, care odată se va poate scrie, cu vervă și nedumerire: Zarifopol europeanul mutilat de complezentul și contagiosul nostru balcanism literar.

Pentru limpezirea imaginei lui — ni-l revendicăm numai pe cel dintâi.

G. Ibrăileanu

Nu este o întâmplare că primii critici români sunt critici de idei. Maiorescu, Gherea, Ibrăileanu, nu reprezintă numai trei moduri personale de a face critică. Despărţiţi prin cultură, prin metode, prin temperament, prin talent şi gust, aceşti înaintaşi ai criticii moderne se întâlnesc într'un punct comun : n'au disociat definitiv critica de cultură. Maiorescu a făcut critica unei culturi romantice, a şcoalei ardelene şi a paşoptismului, dela „înălţimea veacului al XIX-lea". Cariera lui are ceva providenţial, dar în perspectiva timpului legenda autorităţii maioresciane se încadrează în istorie şi încremeneşte în memoria urmaşilor ca un fapt impersonal. Depe urma lui a rămas mai mult un spirit, o directivă, decât o impunătoare operă. Oricât am încerca să reconstituim atmosfera în care criticul s'a manifestat, personalitatea lui ne apare ca un ornament în arhitectura literară a momentului istoric. La baza criticei lui Maiorescu este o dogmă estetică; el n'a practicat critica pură, venind oarecum din afară, din filozofie, în literatură. Spirit de idei generale, de o admirabilă structură (nici astăzi coeziunea internă a *Criticelor* nu s'a sfărîmat) Maiorescu e un dogmatic. Inchizându-se de timpuriu într'un sistem de idei, după ce le-a confruntat cu cazurile individuale, nu s'a coborît şi la studiul individualităţilor. Critica începe de-aci,

iar ce rămâne depe urma unui critic sunt intuițiile lui, impresiile lui vii, multiple și nu ideile. Nu vrem să spunem că ideile de orientare ale lui Maiorescu n'ar fi fost salutare și n'ar fi conținut un adevăr. Dar ideile se schimbă, odată cu perspectiva culturală. Certitudinile definitive, în critică, duc la un iremediabil statism și la sterilitate. Ca să fugă de diletantism, de eroare și să-și capete o autoritate indiscutabilă, Maiorescu s'a refugiat în certitudinea estetică; din certitudinea metafizică a unui adevăr, văzut ca trei fețe dialectice ale culturii, acest hegelian s'a oprit în pragul creației critice, după ce disociase adevărul sensibil (arta) de cel rațional (știința) și de cel pragmatic (politica). Până aci suntem într'o perfectă metodologie a culturii, pe care logicianul a știut s'o impună cu autoritate, cu discernământ și măsură. Puținele lui aplicații critice, la cazurile individuale, sunt schematice, iar intuițiile lui deși adânci și sigure, ca în cel mai întins studiu al său, despre *Eminescu și poeziile lui*, sunt formulate cu o impersonalitate aproape înghețată. De gustul lui Maiorescu nu ne îndoim nici azi; el l-a impus pe Eminescu, pe Creangă și pe Caragiale, dar i-a impus prin prestigiul lui cultural mai mult decât prin persuasiunea, prin entuziasmul critic. Pregătirei lui umanistă i-a dat acel sentiment al valorilor, al esențelor unei culturi, făcându-l să aleagă creația de simulacrul ei. Critica lui consacra, prin simpla acțiune orală, prin coborîrea grației pe capul scriitorului; când Maiorescu acorda câteva rânduri unui literat, era o condescendență excepțională.

Lui Maiorescu i-a urmat Gherea, ca o necesitate; critica prea se confundase cu magia. Trebuia coborîtă pe pământ. Polemicele lui Gherea în contra „criticii metafizice" au sfâșiat această aureolă de care se bucura necondiționat pontiful *Convorbirilor*. Formula „criticei științifice" a înlocuit, pentru vreo treizeci de ani formula „criticei metafizice". Noua îndrumare gheristă am putea spune că a lărgit *spațiul* criticei române, fără s'o ducă mult prea departe, în esență, de momentul maiorescian. Gherea venia și mai dinafara criticei, din socialism și marxism. Capitolul esteticei generale este înlocuit cu un capitol de sociologie, adică unei metodologii îi urmează

alta. Dogmatismul estetic e înlocuit cu dogmatismul sociologic. Nici Gherea nu e capabil de evoluţie înlăuntrul criticei; ea devine descriptivă şi psihologică, dar nu aplicată la individualitatea creatoare, ci merge spre categorie, spre tipologic. Studiile lui despre „decepţionism", despre „artiştii proletari", despre „tezism" sunt explicaţii generale, critică de idei, trecând din artă în istoria spiritului public. Gherismul disociază şi mai puţin critica de cultură decât Maiorescu. Incidental numai, practică şi critica literară, asupra lui Eminescu, Coşbuc şi Caragiale, dar şi aci punctul de vedere nu e intrinsec ci exterior. In măsura în care aceşti literaţi pot ilustra teoriile lui sociologice intră în preocuparea criticei lui.

Venind după Maiorescu şi Gherea, Ibrăileanu îi continuă şi-i conciliază, deşi descinde şi el din afara criticei, dintr'o mişcare de idei politice, reformistă şi de atitudine sociologică, din poporanism. Astăzi este incompletă formula care explică pe Ibrăileanu ca pe un exclusiv discipol al lui Gherea.

La influenţa criticei lui ştiinţifice se adaugă influenţa ideologiei lui C. Stere. Gherea era un umanitarist, Ibrăileanu e un poporanist; primul îşi caută un ideal abstract, universal, secundul unul realist, încadrat într'o tradiţie autohtonă şi în împrejurări istorice specifice. Criticul *Vieţii Româneşti* nu pleacă din dialectica marxistă, ci din autohtonismul lui Alecu Russo, pe care-l opune, în mare parte, lui Maiorescu.

Spiritul criticei sociologice al lui Gherea era reformist, al lui Ibrăileanu e partizan. Astfel nu este de mirare că ajunge la un adevărat, sistem regionalist. Muntean şi moldovean, liberal şi conservator, respectiv paşoptism şi reacţionarism, rural şi urban, etic şi etnic, specific naţional şi nespecific — devin categorii fundamentale, de orientare, ale criticei poporaniste. Dela aceste noţiuni, drumul dialecticei sociologice este larg deschis. Să nu uităm că adevărata construcţie de idei generale, sistemul critic al lui Ibrăileanu, este cristalizat în *Spiritul critic*, opera lui capitală, unde informaţia istorică şi dialectica socială se realizează cu maxima capacitate. Critic de idei generale, al ideilor sale, Ibrăileanu a rămas până la sfâr-

şitul carierii. Ca toţi dogmaticii, nu s'a format, ci s'a deformat. Oricât a evoluat ulterior (şi vom vedea că Ibrăileanu a evoluat) spiritul lui n'a putut evada din cadrele generale fixate în monografia sa ; ea îl defineşte amplu, îl constrânge, îl divulgă, în tendinţele şi structura lui intimă.

Ibrăileanu şi-a dat seama că ideile devin istorice, că îmbătrânesc şi mor ; numai aşa se explică unele completări, unele abateri dela sistemul criticei sociologice ; nu şi-a renegat niciodată acest sistem, dar uneori l-a omis, l-a uitat cu bună ştiinţă. In *Scriitori şi curente,* caşi în broşura *După război,* ne aflăm în prelungirea *Spiritului critic.* Explicarea *Curentului eminescian* sau a operii d-lui Brătescu-Voineşti, prin dialectica sociologică indică aceeaş orientare. O părăseşte în *Note şi impresii,* în *Scriitori români şi străini* şi în *Studii literare,* nu în totalitatea articolelor cuprinse în aceste volume, dar în unele studii de aplicaţie critică.

Ibrăileanu a descoperit critica literară prea târziu ; n'a descoperit-o nici prin Maiorescu, nici prin Gherea, ci prin Bourget, din *Eseurile de psihologie contimporană* şi Faguet. Poate şi prin France şi Hennequin, iar faptul că citează pe Gide şi pe Gourmont, criticii, nu înseamnă totuş că se adaptase cu supleţe şi la aceste spirite atât de moderne. Critica lui Ibrăileanu explică ciudatul caz al unei duble personalităţi ; una dogmatică, plină de prejudecăţi de sistem, a criticului sociologic şi poporanist, alta a unui chinuit moralist. N'a ajuns, desigur, să disocieze faptul estetic de faptul cultural, definitiv. Contactul cu literatura europeană i-a dat o perspectivă mai largă, l-a scos din orizontul unui regionalism critic, dăunător şi l-a făcut mai comprehensiv. Am recitit câteva din glosele lui în jurul unor scriitori pe care i-a admirat. Articolele despre Turgheniev, Tolstoi, Anatole France, Baudelaire, Abatele Prévost sau unele pagini despre Proust ne descoperă un Ibrăileanu sensibil, comprehensiv, un moralist chinuit de problema dragostei, a fericirii, de secretul creaţiei artistice şi de valorile de artă permanente. Pasionatul „consumator de literatură" apuseană, ne indică o preferinţă, aceea pentru moraliştii francezi şi romanul analitic. In aceste pa-

gini de critică psihologică trebue căutat Ibrăileanu, critic afectuos, disociativ, chiar dacă intuiţiile lui nu merg prea în adâncime.

După ce comentase sociologic pe Caragiale şi pe Eminescu, spre bătrâneţe Ibrăileanu începe să se apropie şi de arta lor. E o pasiune crepusculară în cultul lui pentru poezia eminesciană; şi dacă, pe lângă preocupările de strictă istorie literară, în legătură cu opera poetului, defunctul critic ieşan a spus şi unele naivităţi despre arta lui, nu i se poate contesta meritul de iniţiator în eminescologie. Cu aceeaş târzie afecţiune s'a apropiat şi de Caragiale, pe care începuse a-l aprecia şi în marea lui valoare de creator. Sunt unele sugestii, unele remarce de o autentică pătrundere înlăuntrul operii caragialiene, chiar dacă predilecţia lui spre sociologie nu-l părăseşte cu desăvârşire. Dacă în critica psihologică s'a oprit la intuiţiile de coincidenţă cu sensibilitatea lui, romanul *Adela,* apărut după vârsta de 60 de ani, ne-a transmis tot ce a fost mai personal, mai viu, din personalitatea lui creatoare. Lirismul de umbre şi lumini, analismul chinuitor, sentimentul peisagiului şi mai ales intuiţia proaspătă a feminităţii ce se desprinde din acest roman ne întregeşte figura destul de complexă, de inegală şi contradictorie, a dispărutului critic.

Ibrăileanu lasă în urma lui un cult, tot atât de fanatic, de global, caşi cultul maiorescian; nu l-am cunoscut pe acest bătrân cu sensibilitate mobilă, cu vervă dialectică şi insomnii torturante. Este neîndoios că stilul critic este un stil vorbit, cu insistenţele, lipsa de supraveghere, parantezele şi impurităţile lui orale. Că Ibrăileanu a avut un stil interior ne-o dovedeşte *Adela,* testamentul artistic al unui sensibil şi al unui romantic.

Iaşii culturali pierd, prin moartea lui, un animator, un simbol al unei mari tradiţii, iar critica naţională pe încă unul dintre înaintaşii ei.

Lucian Blaga

Dela 1919 şi până astăzi, contribuţia poetică a d-lui Blaga a luat o fizionomie definitivă în evoluţia liricei noui. Putem astfel să-i surprindem elementele unei estetici şi caracteristica unei sensibilităţi metafizice profund personale, în etapele unui mers ascendent. Intre *Poemele luminii* şi *La cumpăna apelor*, d. Blaga a păşit câteva trepte de progresivă adâncime într'un univers poetic, care-l diferenţiază categoric în pitoresca panoramă a liricei contemporane. Nu numai în tehnica expresiei, dela versificaţie până la imagine, dar şi în atitudinea sentimentală, vom deosebi o continuă înoire. Chiar între ultimele două culegeri de versuri, *Lauda somnului* şi *La cumpăna apelor*, atât de înrudite prin viziunea lor cosmică, vom găsi unele note noui, în special o accentuare a desnădejdii de cunoaştere. Ceeace dă un substrat comun operii sale poetice este însă predominanta ei cerebralitate. Mai discursivă şi mai vădit intelectualizată, la 'nceputul carierii, mai stilizată şi mai patetică, printr'o interiorizare şi chiar o simplitate bucolică, spre maturitate.

Când au apărut *Poemele luminii*, critica le-a clasificat repede după anume înuşiri esenţiale: idealism filozofic, expresionism, vers-

librism şi imagism violent. Estetica d-lui Blaga nu-şi ascundea canoanele; poate şi le exagera, cu o lucidă intenţie. Cugetătorul care a 'mbogăţit filozofia contemporană română cu originale eseuri a stat necontenit în dosul poetului; luciditatea sa teoretică nu absentează nici din ultimele volume, însă aci lirismul s'a purificat în mare măsură de ideologie directă. Prin *Poemele luminii*, d. Blaga opunea sugestiei muzicale a simbolismului un metaforism aproape senzaţional. Deşi poezie filozofică, lirica sa n'avea nimic din clar obscurul simbolist şi nici tendinţa spre subtilitate ermetică. Deaceea, a fost primită fără multe rezerve de tradiţionalişti, dar şi fără entuziasm prea mare de moderniştii atât de dornici să-şi sporească legiunea, acoperită de injurii. Cu toată noutatea lor exterioară, primele poeme ale d-lui Blaga utilizau o factură destul de disciplinată şi organică. La ce se reduce, de fapt, tehnica sa? La o amplă comparaţie, cu un termen concret, de puternic imagism şi un termen spiritual de transparentă înțelegere. Tehnica d-lui Blaga era o comparaţie clasică aşa cum o găsim la Homer şi Virgiliu, numai cu o aparentă dezordine formală, fiindcă folosia versul liber, de o aritmie căutată până la ostentaţie tipografică. De aci caracterul exterior şi semi-descriptiv al acestui lirism cu toate semnele lui de ultim modernism. Insuş misterul filozofic al atitudinii sale în faţa vieţii era programatic desvăluit, în fruntea poemei liminare:

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
Şi nu ucid
Cu mintea tainele, ce le 'ntâlnesc
In calea mea
In flori, în ochi, pe buze ori morminte...

O mistică atât de discursiv afirmată intră şi în procedeele poeziei clasice, a aşa numitei „poezii de concepţie". Prin urmare se explică repedea adaptare a modernistului Blaga. Deasemeni, subiectivismul viziunii sale e proclamat făţiş, fie prin discursivitate, fie prin procedeul stabilirii unei corespondenţe explicite între un peisagiu şi o stare afectivă, Personalismului acesta i se datoresc şi poe-

mele de confesie erotică, aproape definitiv eliminată din celelalte volume. Aşadar, evoluţia dela individual la cosmic va cuceri treptat un univers poetic, întrezărit în a treia culegere, *In marea tăcere* şi desăvârşit în *Lauda somnului* şi *La cumpăna apelor*. Poezia din *Poemele luminii* corespunde primelor elemente de cugetare ale eseistului Blaga, acelor reflexii lirice grupate în *Pietre pentru templul meu*. Paralelismul între ideolog şi poet se poate urmări în fiecare nou volum de versuri; unei rezolvări poetice îi corespunde o problematică abstractă. Pe măsură ce înaintăm în analiza etapelor lirice ale d-lui Blaga, vom menţiona şi simetrica apariţie a unui eseu, coincidând cu ritmul interior al poetului, în continuă căutare de sine.

Dacă am insistat asupra *Poemelor luminii*, mai ales în ceeace le apropie mai mult de vechea poezie, am făcut-o şi din convingerea că d. Blaga nu-şi manifestă încă un precis univers poetic şi nici nu se fixează în formula expresionistă. Sunt numeroase indicaţii că, în primul său volum, descinde din romantismul german al secolului trecut, în special din lirica plină de simboluri şi plutind în reverie a lui Novalis. Sensaţia infinitului, a veşniciei şi cultul misterului cosmic formează aspiraţia comună a poetului român cu romantica germană. O strofă ca aceasta, din *La mare*, este semnificativă pentru nostalgia ei :

Eu
Stau pe ţărm şi — sufletul mi-e dus de-acasă :
S'a pierdut pe-o cărărue 'n nesfârşit şi nu-şi găseşte
Drumul înapoi...

Disocierea personalităţii în aspectul ei corporal şi cel ideal este una din caracteristicile poeziei de idealism filozofic a romanticilor germani. Simultan cu *Poemele luminii* apar *Pietre pentru templul meu;* câte din reflexiile de aci, despre natură, ştiinţă, folozofie şi religie nu se aseamănă cu maximele poetului cugetător Novalis ? Despre expresionismul d-lui Blaga se poate vorbi, abia dela apa-

riţia *Paşilor profetului*, în care viziunea apocaliptică, deformarea realităţii prin excesul de creştere al eului şi hieratismul de atitudine mărturisesc o progresivă anulare a obiectului, înlocuit cu subiectul. D. Blaga însuş a definit expresionismul ca „redarea lucrurilor *sub specie absoluti*, adică făcând abstracţie de individualitatea lor şi făcând abstracţie de noţiunea lor tipică de specie". (*Filozofia stilului*, pag. 70).

In *Poemele luminii*, se află nenumărate semne de impresionism, de o specie violentă, cum este şi expresia sa imagistă; în *Paşii profetului* se face trecerea dela impresionismul de sensaţie la expresionismul care tinde să spiritualizeze materia. Este însă numai un coridor de legătură cu *In marea trecere*, *Lauda somnului* şi *La cumpăna apelor*. Un descriptiv nou, de viziune bucolică se manifestă în această fază de tranziţie, în care poema se desfăşoară amplu, până la retorism, iar natura este încă văzută ca un peisagiu exterior. După cum în *Poemele luminii* ne regăsim în atmosfera romantismului german, în *Paşii profetului* luăm contact cu elanul dionisiac şi cu profetismul lui Zaratustra. Personalismul nu mai este o atitudine directă, ci una simbolică; e un semn al puterii creatoare, o formă a elanului cosmic.

Intre poetul şi eseistul Blaga paralelismul se menţine şi de data aceasta. Raportul intim dintre *Paşii profetului* şi *Feţele unui veac* se stabileşte prin acceptarea atitudinei dioniziace a lui Nietsche. Poezia d-lui Blaga este necontenit o filozofie plasticizată, cu singura deosebire că liricul şi-a cucerit progresiv o viziune cosmică, s'a purificat de discursivitate, până a ajuns la înlocuirea obiectului cu o patetică imagină subiectivă.

Indicii despre noua atitudine se găsesc şi în *Poemele luminii*; citām pentru orientarea spre nietscheanism şi teoria supra-omului *Inima* :

O, inima : Mărturisiri afunde ard în ea...
Uimit cu mintea mi-o ascut
Şi 'n înţelesuri mari
Svâcnirea i-o destram...

O, inima:
Nebună când se sbate 'n joc sălbatic,
Atunci îmi spune că din lutul ei
A fost făcut pe vremuri vasul,
In care Prometeu a coborît din cer
Aprinsul jar, ce l-a furat din vatra zeilor,
In timp ce zările se ridicau peste Olimp
Şi-şi ascundeau în poală stelele
Ca un sgârcit comoara de aur...

Procedeul imagist nu este complect părăsit şi înlocuit cu peisagiul minuţios, dar tonul profetic, retorica largă şi hieratismul de atitudine sunt evidente. In final, apare şi idealul supra-omului:

O, inima: Când pieptul ea mi-l sparge cu
Bătăi de plumb,
Atunci îmi strigă îndrăzneaţă,
Că peste veacuri lungi şi goale şi pustii,
Când Dumnezeu se va 'ndemna
Să facă o altă lume
Şi-o omenire
Din neamuri mari de zei
Stăpânul bun va plămădi atunci din lucrul ei
Pe noul Adam...

Viziunea cosmică din *Paşii profetului* se amplifică într'un panteism pe care îl putem uşor defini, din numeroasele elemente; e o nouă orientare a poetului. In totalitate însă, volumul este o etapă de lichidare a imagismului din *Poemele luminii* şi o îndreptare spre alte zări. Citām câteva piese în directă continuitate cu cea dintâi manieră: *Infrigurare, Amurg de toamnă, Vară, Leagănul* puteau foarte bine să fie grupate între primele poeme, de care le apropie procedeul comparaţiei largi şi al imaginei plastice.

Credem însă că entuziasmul dioniziac şi suflul profetic sunt accidente în esenţa lirismului d-lui Blaga. Mai mult atitudini ideo-

logice versificate, ele justifică un popas al inteligenţii cercetătorului, fără adeziune a sensibilităţii. Flacăra interioară este mai curând simulată, prin retorică şi imagine senzaţională.

Iată profetismul programatic al poetului, în piesa liminară, după cum văzusem şi afirmarea discursivă a unei mistici, în *Poemele luminii :*

Mi-am înfipt călcâile în stânci.
Ca să-mi arate cât mai mulţi din aştrii bolţii
Pământul îşi apleacă munţii 'n calea mea
Ca o cămilă umerii pleşuvi.
Ori unde-aş merge
prin mulţime
încărcat de visuri, care duc spre mare —
paşii mei tainici... sunt aşa de tăcuţi,
că nu-i aude nimeni împrejur, —
dar paşii mei tăcuţi sunt aşa de tainici,
că se-aud până 'ntr'al şaptelea cer.
Eu sunt profetul, fantoma vremii nu m'atinge.

Atitudine gesticulată, ca şi aceea din *Veniţi după mine, tovarăşi !*

Veniţi, după mine, tovarăşi, să bem !
Ha, ha ! Ce licăreşte — aşa straniu pe cer ?
E cornul de lună ?
Nu, nu ! E un ciob dintr'o cupă de aur,
ce-am spart-o de boltă
cu braţul de fier.

In acest spirit dionisiac e turnat mult din romantismul egocentric al secolului trecut, ceva din hipertrofia personalistă byroniană; nietscheanismul rămâne o noţiune prea abstractă, nefiind înviat în substanţă poetică. Cea mai caracteristică peomă pentru acest fel de beţie profetică, *Daţi-mi un trup voi munţilor, mărilor,* pare a ne da dreptate :

Numai pe tine te am, trecătorul meu trup —
şi totuş
flori albe şi roşii, eu nu-ţi pun pe frunte şi 'n plete,
căci lutul tău slab,
mi-e prea strâmt pentru straşnicul suflet
ce-l port...
Daţi-mi un trup
voi, munţilor,
mărilor, —
daţi-mi alt trup să-mi descarc nebunia
în plin!
Pământule larg fii trunhiul (sic) meu,
fii pieptul acestei năprasnice inimi,
prefă-te 'n lăcaşul furtunilor, cari mă strivesc,
fii amfora eului meu îndărătnic!
Prin cosmos
auzi-s'ar atuncia măreţii mei paşi
şi-aş apare năvalnic şi liber
cum sânt,
Pământul e sfânt;
Când aş iubi,
mi-aş întinde spre cer toate mările mele
ca nişte vânjoase, sălbatice braţe fierbinţi,
spre cer
să-l cuprind
mijlocul să-i frâng
să-i sărut sclipitoarele stele.
Când aş urî,
aş sdrobi sub picioarele mele de stâncă,
bieţi sori
călători
şi poate-aş zâmbi.
Dar numai pe tine te am trecătorul meu trup.

Panteismul, care este mai accentuat însă decât profetismul, îl identificăm într'un simţ al bucolicului, de gingăşie rustică şi prospeţime a peisagiului. El se manifestă mai poetic decât profetismul retoric. Este şi elementul cel mai preţios din *Paşii profetului;* organic pentru cugetarea şi sensibilitatea d-lui Blaga, panteismul se transformă într'o viziune completă, tiranică, în a treia orientare a poetului.

Complicat cu teoria tradiţionalismului de esenţă tracă (*Ferestre colorate)* şi cu un întreg simbolism folkloric, el îndreaptă inspiraţia scriitorului spre o nouă faţă, care începe cu *In marea trecere.* Deacum panteismul d-lui Blaga dă un fior metafizic poeziei sale, îi imprimă o tragică nelinişte, o aspiraţie spre absolutul morţii şi al misterului ridicat la potenţă cosmică. Un dramatism liric, concentrat, o lunecare în legendă şi simbol va fi ultima regiune în care se situează poezia sa. Peisagiul se interiorizează total, devine semn liric, natura o pură ecuaţie sufletească, deci e transpusă într'o singură interpretare expresionistă.

Inainte de a trece la analiza acestei faze a poeziei d-lui Blaga, cea mai valoroasă dealtfel, amintim că panteismul formează conţinutul poemului dramatic *Zamolxe,* foarte caracteristic pentru cugetarea şi neliniştea sa spirituală. In *Paşii profetului,* îl găsim în nenumărate peisagii bucolice. Reproducem câteva, pentru edificare; în poema *Pan,* zeul trăeşte în mijlocul unui decor de presimţiri primăvăratece :

Un miel s'apropie printre tufişuri.
Orbul îl aude şi zâmbeşte,
căci n'are Pan mai mare bucurie,
decât de-a prinde 'n palme 'ncetişor căpşorul mieilor
şi de-a le căuta cornițele sub năstureii moi de lână.

Apropierea de natură, în acelaş cadru bucolic, o găsim şi în această reminiscenţă *Din copilăria mea :*

Păşteam cu alţii gâştele 'n arinişti.
Cu gângurit de aur îmi venea câte-un boboc

şi îmi prindea cu prietenie 'n cioc
sfârcul urechii, —
şi plopii tremurau, străvechii.
Când toropit priveam prin gene,
cum boii se mişcau prin flori de sânziene
pe sub sălcii,
mă miram că ei nu văd
cu vârful coarnelor ca melcii, —
şi boii — boii-şi rumegau căldura pe sub sălcii.

sau, din *Moartea lui Pan,* aceste notaţii :

Prin mirişte se joacă
şoareci şi viţei, —
iar viţele de vie
ţin în palme
brotăcei...

sau, din finalul aceleeaş poeme :

Odată zeul îşi cioplea
un fluer din nuia de soc ;
piticul dobitoc
i se plimba pe palmă.
Şi 'n scăpărări de putregaiu
Pan descoperi mirat
că prietenul avea pe spate-o cruce.

Dar toate aceste elemente de panteism şi viziune bucolică au mai ales rostul să pulverizeze poema construită printr'o comparaţie clasică, din primul volum, să lichideze o tehnică şi să împrospăteze un material poetic. Odată cu apariţia motivelor folklorice din *In marea trecere,* ne îndreptăm spre o nouă tehnică şi un bine conturat univers liric.

Poezia d-lui Blaga afirmă o viziune mistică a lumii ; eseistul şi dramaturgul, pe căi diferite, urmăresc acelaş scop. In *Poemele luminii,* mistica apare ca o prelungire a liricei novalisiene ; în *Paşii profetului* este o mistică a pământului, a vegetaţiei lui şi a vietăţilor care-l populează : panteism simbolizat în realităţi concrete, împletit cu o mistică a supra-omului şi a elanului dionoziac, ca semn al puterii creatoare. Toate aceste ipostaze de misticism au la bază concepte corespunzătoare, în ordinea atitudinii filozofice. Prin structură intelectuală şi tendinţe, d. Blaga a premers tuturor dorinţelor programatice şi sgomotoaselor manifeste spiritualiste din ultimii ani. La un moment dat, misticismul d-lui Blaga a coincidat cu mişcarea atât de sterilă în idei şi realizări artistice a ortodoxismului. S'a creat astfel o confuzie, asociindu-i-se opera ortodoxismului decorativ, retoric şi de compoziţie cu teme date ale d-lui Crainic. Nimic mai fals, fiindcă poezia d-lui Blaga are cu totul altă esenţă ; desfăşurându-se dintr'un nucleu metafizic, dintr'un veritabil Weltanschaung, ea s'a realizat în afara cadrelor istorice ale ortodoxismului naţional. Ceeace a mai făcut posibilă această confuzie între apropierea inspiraţiei sale de motivele folklorului autohton, şi mai ales o paradoxală teorie a tradiţionalismului, formulat în *Ferestre colorate*. Deaceea, este neapărată nevoie să lămurim substratul filozofic al acestui tradiţionalism, de nuanţă a-istorică. D. Blaga este primul cercetător la noi al filozofiei culturii, care a introdus noţiunea de stil cultural. Organizată mai amplu în *Origina tragediei,* concepţia stilului cultural, are, în însăş simbolica filozofului german, un sens total metafizic. Când Nietzsche găseşte origina tragediei greceşti în cultul zeului Dionysos, nu dă o explicaţie istorică artei elene, ci una metafizică. Tot astfel, când d. Blaga caută un fundament tradiţionalismului său, în origina unei spiritualităţi trace, semnalează o contemporaneitate în absolut. Această teorie, coroborată cu aserţiunile din *Silogismul slav* şi *Revolta fondului nostru nelatin* nu sunt reluări ale unor forme istorice de cultură, cum ar fi ortodoxismul, ci simple orientări spre anume permanenţe sufleteşti, ignorate în gama posibilităţilor de creaţie artistică. Pe baza lor, d. Blaga îşi justifică o viziune tragică a vieţii, acceptată ca o fatalitate ancestrală.

Cel mai înverşunat adversar al ortodoxismului decorativ, al misticei oficiale versificate este însuş poetul *Laudei somnului*.

In ipoteza tradiţionalismului de origină tracă, ideea de contemporaneizare a unei esenţe sufleteşti are sensul precis de „fenomen originar". Incă odată, eseistul ne ajută să înţelegem valorile intime pe care se sprijină poetul.

Etapele misticei d-lui Blaga întrevăd absolutul, în tot atâtea ipostaze cât şi volumele sale de poezie. In *Poemele luminii* îl fixează în idealismul romantic ; în *Paşii profetului* în profetism şi panteism, iar *In marea trecere*, îl localizează într'un tragism al eului care nu-şi găseşte liniştea de sine, dintr'o frenetică aspiraţie a cunoaşterii divinităţii. Desnădejdea cosmică devine aci o senzaţie interioară, de o halucinantă prezenţă. Dacă Dumnezeu nu se revelă direct, îl găseşte într'o universalitate concret dar indirect revelată. Panteismul în care ancorează poetul este el însuş un prilej de tragism.

O durere totdeauna mi-a fost singurătatea ascunsă
Dumnezeule, dar ce era să fac?
Când eram copil mă jucam cu tine
Şi 'n închipuire te desfăceam cum desfaci o jucărie.
Apoi sălbăticia mi-a crescut,
cântările mi-au pierit, —
şi fără să-mi fi fost vreodată aproape
te-am pierdut pentru totdeauna
în ţărână, în foc, în văzduh şi pe ape.

Ca în cosmogoniile filozofilor şcoalei din Milet — dând universului o esenţă divină, manifestată prin materiile constitutive, poetul nu-şi destramă în neant o credinţă, care a început să se clatine, din cauza unui exces de analiză.

Dar în dorinţa unui Dumnezeu revelat ca un contact individual, în faţa tăcerii lui, sfâşierea lăuntrică îl duce la o adevărată dramă metafizică :

Intre răsăritul de soare şi-apusul de soare
sunt numai tină şi rană.

In cer te-ai închis ca 'ntr'un coşciug —
o, de n'ai fi mai înrudit cu moartea
decât cu viaţa,
mi-ai vorbi. De-acolo unde eşti,
din pământ ori din poveste mi-ai vorbi.
(Psalm)

Nevoia de a-şi crea un mit este mai puternică decât înclinarea spre negaţie, oricâtă nelinişte i-a înveninat sufletul. Dela această premisă dramatică, spiritul porneşte în căutarea unui contact cu absolutul :

Frunzare se boltesc adânci
peste o 'ntreagă poveste.
Nimeni nu vrea să fie altfel decât este.
Numai sângele meu strigă prin păduri
după îndepărtata-i copilărie
ca un cerb bătrân
după ciuta lui pierdută în moarte.
(In marea trecere)

Conştiinţa că există „o 'ntreagă poveste" a universului indică aspiraţia spre mit, iar adulmecarea lui patetică este o probabilitate că poetul îşi va crea un paradis personal. Până la realizarea lui, spaima unui gol cosmic îi biciuieşte desperarea, ca în *Un om s'apleacă peste margine*, poem de o simplitate majestuoasă în tristeţea lui :

M'aplec peste margine :
nu ştiu — e-a mării
ori a bietului gând ?
Sufletul îmi cade în adânc
alunecând ca un inel
dintr'un deget slăbit de boală.
Vino sfârşit, aşterne cenuşe peste lucruri.

Nicio cărare nu mai e lungă,
Vino sfârşit.
Pe coate încă odată
mă mai ridic o schioapă dela pământ
şi ascult :
— apă bate 'ntr'un ţărm.
Altceva nimic, nimic,
nimic.

Cât de departe suntem de seninătatea descriptivă şi lirismul vaporos din *Poemele luminii*. Tehnica s'a modificat şi ea radical. Poezia nu mai este o singură şi amplă comparaţie, ci o imagine lăuntrică, atmosferizând elementele descriptive într'un strigăt patetic. Lirismul s'a adâncit, s'a concentrat şi faţă de retorismul sonor din *Paşii profetului*, unde siguranţa interioară se iluziona într'o certitudine de hipertrofiat profetism. Chiar panteismul s'a colorat de tragedia sa intimă, pierzându-şi frăgezimea bucolică şi exterioară.

Semeţia lui Zaratustra e înlocuită acum cu umilinţa unui pustnic, mergând spre moarte :

Viaţa mea a fost tot ce vrei :
câteodată fiară,
câteodată floare,
câteodată clopot — ce se certa cu cerul.
Azi tac aici, şi golul mormântului
îmi sună în urechi ca o talangă de lut.
Aştept în prag răcoarea sfârşitului.
Mai este mult ? Vino tinere,
ia ţărână un pumn
şi mi-o presară pe cap în loc de apă şi vin.
Botează-mă cu pământ.
Umbra lumii îmi trece peste inimă.

(Călugărul bătrân îmi şopteşte din prag)

stare de asceză şi simţ al morţii, care-i dă o iluzie de mit sfânt :

Ziua vine ca o dreptate făcută pământului
Flori peste fire de mari
îmi luminează din larg —
aureole pierdute pe câmp de sfinţii trecutului.
(Inviere de toate zilele)

Insă aspiraţia spre moarte, venită din neliniştea omului, într'un univers pustiu de divinitate, vestită de duhuri nevăzute se accentuiază tot mai adânc, în poeme ca : *Bunătate toamna, Din cer a venit un cântec de lebădă, Noi cântăreţii leproşi, Scrisoare, Taina iniţiatului, Amintire* şi *Cuvântul din urmă,* în care sfâşierea acută ia expresia unei sobrietăţi patetice.

Calificarea de filozofie plasticizată pe care am dat-o lirismului său se verifică succesiv. Cu cât imaginile interioare se stilizează, cu atât şi expresia se modifică. Părăsind schematismul de structură şi imagismul senzaţional din *Poemele luminii,* scuturându-se de retorismul cu primejdii de bombasticism din *Paşii profetului,* adâncindu-se 'n patetic şi dramă de conştiinţă (mai just într'o tragedie a cunoaşterii) — poezia d-lui Blaga dobândeşte şi o tehnică nouă, începând cu *In marea trecere.* Zonă de experienţă decisivă pentru evoluţia sa spre maturitate, cu toate aparenţele de vers-librism, cu toate înrudirile formale, însă evidente, cu începuturile sale, de-acum peisagiul se interiorizează definitiv, iar spiritualizarea obiectului îl fixează în mijloacele de sugestie expresioniste. Nu este mai puţin evidentă o condensare a substanţei sufleteşti şi o creştere a ecoului liric, prin patetism metafizic. Imagina nu mai este un element autonom ; figuraţia se 'nseriază într'o succesiune afectivă, alcătueşte o atmosferă, iar poemul întreg devine el însuş o imagină mare, un simbol al unei stări sentimentale.

Spuneam de o lărgire a inspiraţiei d-lui Blaga, în sensul folosinţii unor noi materiale, luate din folklor. Câteva exemple, ne pot confirma aserţiunea :

Uite, e seară.
Sufletul satului fâlfâie pe lângă noi:
ca un miros sfios de iarbă tăiată,
ca o cădere de fum din streşini de paie,
ca un joc de iezi pe morminte înalte.

sau:

Sub frunze 'nalte mergem mai departe, tot mai departe.
Dihănii negre
ne adulmecă din urmă
şi, blânde mâncă ţărna
unde am călcat şi unde-am stat.

sau, însfârşit:

De-acuma joc. Fiica pământului
sânii şi-i îngrădeşte cu spini.
Se prăpădesc de vedenia
popii luminei,
popii adâncului.

Desigur, simbolismul folkloric pe care atâţia tradiţionalişti l-au exagerat, ca să anexeze opera poetului unor teorii neo-sămănătoriste, este accidental. D. Blaga este prea saturat de ideologie metafizică, spre a cădea în simple platitudini ortodoxe sau numai de tradiţionalism decorativ, după reţete literare.

Analiza poeziei d-lui Blaga nu se poate limita la analiza tehnică. Lirism de substanţă filozofică, ea pretinde o cât mai atentă descifrare a conţinutului, fiindcă ideologia alimentează experienţa sa intimă. Dacă unei evoluţii ideologice îi corespunde şi una formală, aceasta se datoreşte structurii fiecărei poziţii spirituale.

Cu *Lauda somnului,* intrăm într'un univers liric descătuşat de materie; constatând absenţa unui Dumnezeu palpabil în realitate,

substituindu-i o prezenţă panteistă, ca să-şi suporte tragedia de cunoaştere, poetul îşi creiază o lume de mit, de legendă naivă şi virginitate pre-rafaelită a omului, salvându-se de îndoială. Cu toată unitatea aproape compactă a fiecărui volum de versuri, trecerile de la o atitudine la alta nu se fac brusc. Totdeauna găsim elemente premergătoare, în culegerea anterioară, pentru eventualele orientări. Tehnic, d. Blaga este mai aproape de *Lauda somnului* şi *La cumpăna apelor* prin *In marea trecere*. Peisagiul spiritualizat de-aci va rămâne o cucerire definitivă a poeticei sale. Un univers a-spaţial şi a-temporal, simbol al sensibilităţii, se statorniceşte în ultima sa evoluţie lirică. De-acum, d. Blaga dialoghează numai cu demonul său interior. Realitatea obiectivă dispare. Actul poetic e un act de cunoaştere, în forul său intim. Experienţa metafizică se 'nchide într'un cer mat, pe care nu se mai proectează umbre terestre. Poetul se mişcă într'un absolut creat din sine. Nu va ajunge la ermetism formal, cum a sfârşit experienţa poetică a d-lui Ion Barbu. Păstrând însuşirile formale din *In marea trecere*, d. Blaga îşi crează un ermetism psihologic. Experienţele sale sunt în primul rând metafizice, apoi estetice. Cum spuneam mai sus, poetul ne dă totdeauna elementele noilor sale orientări spirituale. Le găsim şi *In marea trecere*, ca o pregătire spre *Lauda somnului*.

Iată procesul presimţit, în scopul unei polivalente manifestări a eului său :

Dă-mi mâna ta trecătorule, şi tu care mergi,
şi tu care vii.
Toate turmele pământului au aureole sfinte
peste capetele lor ;
astfel mă iubesc de-acum :
unul între mulţi, —
şi mă scutur de mine însumi
ca un câne ce-a ieşit dintr'un râu blestemat.
Sângele meu vreau să curgă peste scocurile lumii
să 'ntoarcă roţile
în mori cereşti.
(Am înţeles păcatul ce apasă peste casa mea)

sau această strofă finală din *Fiu al faptei nu sunt*, unde apar primele elemente ale unui legendar univers, prevestind *Lauda somnului* :

Intrebător fratele mă priveşte,
Mirată mă 'ntâmpină sora, —
dar încolăcit la picioarele mele
m'ascultă şi mă pricepe prea bine
şarpele cel cu ochii de-apururi închişi
spre înţelepciunea de dincolo.

Cea mai caracteristică poemă, pentru viitoarea mistică este însă *Semne*. Discursivă, analitică în expresie, este totuş atât de preţioasă pentru materialul ei sufletesc, în care găsim schema unui nou conţinut :

Porumbii — prooroci îşi scaldă
aripile înegrite de funingine
în ploile de sus, —
eu cânt...
semne, semne de plecare sânt.

Simplificăm, reproducând numai strofa finală — alături de cea dintâi, şi mai plină de sens :

Lăpădaţi-vă coarnele moarte
bătrânilor cerbi
cum pomii îşi lasă frunza uscată,
şi-apoi plecaţi :
aci şi ţărâna înveninează,
aci casele au încercat cândva
să ucidă pe copiii omului.
Scuturaţi-vă de pământ
şi plecaţi, —
căci iată — aci vinul nebun al vieţii

s'a scurs în scrum,
dar orice alt drum duce în poveste,
în marea, marea poveste.

După faza de tragică singurătate, cauzată de neputința de a i se revela direct divinitatea, poetul își crează o metafizică personală, cu un sistem de mistere, din a căror intuire își alimentează un nou stadiu al lirismului.

Misticei poemelor din *Lauda somnului* și *La cumpăna apelor* îi corespunde dialectica aplicată la teoria cunoașterii din *Eonul dogmatic* și *Cunoașterea luciferiană.* Disociind zonele de cunoștință, prin intelectul ecstatic și cel enstatic și deosebind câteva straturi de mistere înlăuntrul conceptelor, d. Blaga purcede la o altă experiență lirică.

Există o lucidă conștiință a înșelării de sine, din motive ideale; metafizicianul trăește această dramă mai intens decât scepticul liniștit prin universală desamăgire. Tragedia de cunoaștere experimentată de poezia d-lui Blaga i-a lăsat o aspirație spre moarte, care-l însoțește chiar și în aparenta lui împăcare cu lumea. Metafizica sa își clădește un univers legendar, în absolutul unei candori originare, din cenușa marilor îndoeli care s'a lăsat pe fundul sufletului. Următoarea recapitulare a aventurilor sale spirituale, consemnată în poemul *Tristețe metafizică,* mărturisește toată drama poetului pornit să caute absolutul, sub diferite ipostaze:

Am zăbovit îndelung între stânci
lângă sfinți bătrâni ca ghicitorile țării,
și-am așteptat să se deschidă
o fereastră de scăpare
prin puternice spații de seară.
Cu toți și cu toate
m'am svârcolit pe drumuri, pe țărmuri,
între mașini și 'n biserici.
Lângă fântâni fără fund

mi-am deschis ochiul cunoaşterii.
M'am rugat cu muncitorii în sdrenţe,
am visat lângă oi cu ciobanii
şi-am aşteptat în prăpăstii cu sfinţii.
Acum mă aplec în lumină
şi plâng în târziile rămăşiţe
ale stelei pe care umblăm.

Ca toate versurile, în care poetul îşi exprimă ideologic sfâşierile conştiinţei, discursivitatea atenuează lirismul; pasagiu de lucidă valoare documentară a biografiei sale morale, el ilustrează acea desnădăjduită luptă cu sine însuş, din care se naşte şi nevoia de a-şi crea un mit de reculegere. Pe acest fior de tristeţe metafizică îşi va clădi universul său paradiziac, într'un absolut în care timpul şi spaţiul îi dau conştiinţa eternităţii. Tresăriri ale singurătăţii morale se ivesc totuş necontenit. Drama izolării din *In marea trecere* n'a amuţit nici în *Lauda somnului*, unde ajunge totuş la o pacificare în legendă:

Arbori cu crengi tăgăduitor aplecate
fac scoarţă în jurul unui lăuntric suspin.
Pe toate potecile zilei
cu surâs tomnatic
se răstignesc singuri
Cristoşi înalţi pe cruci de arin,
grele din înălţimi cad ciocârlii
lacrimi sunătoare ale dumnezeirei peste ogor.
Pe drumuri pornit iscodesc semnele
întregului rotund depărtat:
pretutindeni e o tristeţe. E o negare. E un sfârşit.
(Tăgăduiri)

Dar noutatea acestei etape poetice a d-lui Blaga nu trebue căutată în tragism, ci într'o metafizică făcută sensibilă prin imagini. Dacă n'ar părea curios, am denumi poezia din *Lauda somnului* o

formă dialectică a sensibilităţii. D. Blaga este în eseurile sale un atât de subtil dialectician, construindu-şi o gândire mitică, cu o frenetică desvoltare interioară. Ce sunt altceva dialogurile platonice decât realizări de încântătoare gândire mitică, rezolvate cu ajutorul dialecticei ? Ca să ne convingă de existenţa sufletului, în *Phedon*, filozoful grec părăseşte calea argumentării logice, folosindu-se numai de simboluri. Tot astfel, d. Blaga nu-şi crează un univers legendar dintr'o cunoaştere raţională. Poemele din *Lauda somnului* sunt revelaţia acelui *intelect ecstatic*, disociat în *Eonul dogmatic*, singurul în stare să dea o cunoaştere absolută. Poezia devine astfel o ecstazie :

Dăinue un suflet în adieri,
fără azi,
fără ieri.
Cu svonuri surde prin arbori
se ridică veacuri fierbinţi.
In somn sângele meu ca un val
se trage din mine
înapoi în părinţi.

(Somn)

Cu elemente de decor biblic, dar fără caracterul pur descriptiv al ortodocşilor versificatori, d. Blaga îşi fixează neliniştea în mitul creştin :

Pretutindeni pe pajişti şi pe ogor
serafimi cu părul nins
însetează după adevăr,
dar apele din fântâni
refuză găleţile lor. —
Arând fără îndemn
cu pluguri de lemn,
arhangheli se plâng
de greutatea aripelor.
Trece printre sori vecini
porumbelul sfântului duh,

cu pliscul stinge cele din urmă lumini.
Noaptea îngerii goi
sgribulind se culcă în fân :
vai mie, vai ție,
păienjeni mulți au umplut apa vie,
odată vor putrezi și îngerii sub glie,
țărâna va seca poveștile
din trupul trist.

(Paradis în destrămare)

Spuneam că poetul își va crea un eden legendar, ca o revelație a cunoașterii. Infăptuit din materialuri tradiționale, rămâne însă un univers personal, în care se consumă tragedia sa metafizică. D. Blaga nu este un ortodox, deși a fost revendicat de tradiționaliștii care zugrăvesc anemici sfinți pe foiță și cultivă îngeri în grădinile lor transdanubiene. Dacă aparențele ar putea înșela aci, prin acumularea excesivă a unor elemente de regisură ortodoxă, reproducerea poemei *Biblică* risipește orice îndoială în privința sensului metafizic a mitului creștin, în concepția d-lui Blaga :

Amiaza e dreaptă. Liniștea se rotunjește albastră.
Sboruri spre ceruri cresc.
Glasuri se irosesc. Ființe se opresc.
Vițelul în trupul vacii îngenunchiază
ca 'ntr'o biserică.
Maică Precistă, tu umbli și astăzi râzând
pe cărări cu jocuri de apă pentru broaște țestoase.
Intre ierburi înalte și goale
copilul ți-l desbraci
și-l înveți să stea în picioare.
Când e prea rău
îl adormi cu zeamă de maci.
Pentru tine lumea e o pecete
pusă pe-o taină și mai mare :
de aceea mintea nu ți-o muncești
cu nimic

în casă lângă blidarul cu smalțuri rare
în fiecare zi păzești cu răbdare
somnul marelui prunc.
A mustrare clipind
te superi doar
când îngerii trântesc prea tare ușile
venind sau ieșind.

Legenda biblică umanizată se 'nfăptuește într'un cadru idilic. Insă divin și uman se contopesc; miracolul e un fapt normal, miticul o realitate într'un univers neprecizat topic. Ceeace a ratat d. Ion Pillat, în *Biserica de altădată,* prin naționalizarea mitului biblic, făcând din Iosif și Maria niște țărani argeșeni, sau ceeace la d. Crainic devine miracol cu mecanism — la d. Blaga se petrece în a-temporal și a-spațial. Elementele tradiționaliste ca „îl adormi cu zeamă de maci" sau „în casă lângă blidarul cu smalțuri rare", sau admirabilul final, în care „îngerii trântesc prea tare ușile", nevăzute și totuș sugerate — deși luate din folklorul național, n'au nimic jignitor în materialitatea lor. Deosebirea dintre poetul mistic temperamental și misticul cu rețetă se evidențiază în *Biblică,* singura realizare poetică a unei teme speculată până la banalizare de misticii fără mesagiu. Utilizarea motivelor biblice este destul de restrânsă în mistica d-lui Blaga; cu excepția poemei *Ioan se sfâșie în pustie,* nimbul de legendă din *Lauda somnului* învălue un univers scos din simboluri personale. Mai curând aflăm o abundență de motive folkloristice, pentru alcătuirea unei atmosfere de primitivism; mitologie și geologie legendară, iată cele două elemente constitutive ale ficțiunii sale:

Cai galbeni și-adună sarea vieții din ierburi.
Mocnind sub copaci Dumnezeu se face mai mic
să aibă loc ciupercile roșii
să crească sub spatele lui.
In sângele oilor noaptea pădurii e vis lung și greu.
Pe patru vânturi adânci

pătrunde somnul în fagi bătrâni.
Sub scut de stânci, undeva
un bălaur cu ochii întorşi spre steaua polară
visează lapte albastru furat din stâni.

(In munţi)

Absolutul trăit în imaginaţia poetului se identifică uneori şi cu amintirea etnică :

Pe marginea Vistulei
semănătorii se uită pierduţi în sorburi.
O, pe subt ziduri şi 'n scorburi
câte jivinii şi şoapte !
Acum o mie de ani
cronicar eram aici unui noroc schimbăcios,
cronicar român fugit spre miazănoapte.
Pe marginea Vistulei
mi-am îngropat în nisip voevodul.
Fără sfârşit, iară şi iară
i-a dat prin tâmple şi degete rodul.
Aci e şi turnul cu punţile trase.
Cocoşul de fier mă-aminteşte c'un strigăt
de câte ori străbune furtuni şi galbene vânturi
trec peste case.

(In jocul întoarcerii)

Ecoul etnic, folklorul, panteismul se împletesc într'o imagine globală, ca existenţe în absolut. Stare de spirit care se regăseşte şi în *Peisaj transcendent, Asfinţit, Echinocţiu* şi *Oraş vechi.* Sensaţia de absolut este atât de acută, în *Lauda somnului,* încât se închează într'o imagine interioară, fără aderenţele indicate până acum. O spiritualizare a lucrurilor, reduse la valoarea de simple semne, străbate câteva din cele mai puternice poeme. De o simplitate a expresiei şi de factură clasică, în versificaţie, ele alcătuesc unele din cele mai frumoase acorduri lirice ale d-lui Blaga. Aci metafizica

devine sugestivă, fără depozitarea abstracţiilor. Iată sensaţia de timp absolut, în *Cap aplecat*:

Mă îndemn să fiu
şi o clipă mai sânt.
Undeva pe câmp
a murit fratele vânt.
Toamna sângerează
peste un mers bătrân.
Printre umbre prelungi
rostul mi-amân.
Spre nu ştiu ce sfârşit
un sbor s'a întins.
Cu pâlpâit de sfeşnic
un copac s'a stins.
In fântână mi-aplec
Gând şi cuvânt
ceru-şi deschide
un ochiu în pământ.

caşi acest peisagiu interiorizat, gravând o încremenire în timp şi spaţiu:

Cetate de veac, prăsilă de păienjeni verzi
subt muşchiu şi scocuri.
Pe turn, între semnele ceasului, gânditor
timpul stă. O vrabie umblă pe-arătător.
Subt bolţi de nicăeri nici un ecou.
Părul tău joacă în vântul
pe care l-am întâlnit în alt oraş
şi care ne-a ajuns din nou.

(Drumuri)

Concepte transpuse 'n senzaţii cu atâta rafinament artistic, ele sunt măsura cea mai înaltă a talentului de poet filozof al d-lui Blaga. Dela retorismul şi discursivitatea din *Paşii profetului,* la

aceste bijuterii, este o evoluţie impresionantă. Exact ca dela proza poetizată la poezia concentrată în esenţe.

Cităm şi *Peisaj trecut*, unde întâlnim un motiv graţios şi romantic, tratat cu tehnica expresionistă, deci spiritualizat:

Castelul e-acelaş
în aer şi 'n apă.
Trecutul pe poartă
copoii şi-i scapă.
Crini umblă pe-un drum
de căutări jucăuşe
par'că-şi duc în potire
viitoarea cenuşe.
Scăpat dintr'o stemă
tăiată în poartă
un uliu tâlcueşte
rotire de soartă.
Stuparul ceresc peste
ciuturi se'ndoaie,
în mierea fântânilor
barba şi-o 'nmoaie.
Zăboveşte prin rostul
grădinilor pajul.
Un sbor de lăstun
iscăleşte peisajul.

ca şi *Elegie*, singura poemă erotică din *Lauda somnului*, cu obsedanta amintire în absolut a iubitei:

Tremură aceeaşi apă şi frunză
la bătăile aceluiaş ceas.
In ce târâm şi'n ce somn te-ai oprit?
Cerească subt ce iarbă'ai rămas?
Se revarsă în mine drumurile
toate pe cari ai umblat.

Oglinda-ți mai păstrează chipul
și după ce-ai plecat.
Fără gând, fără'ndemn, fără glas
cu mâneca șterg ochiuri ude.
Un vecin prin zidul meu aude
răbdarea neagră a aceluiaș pas.

Cu *Lauda somnului*, d. Blaga a trecut dela tragismul de cunoaștere, vecin cu nihilismul, din *In marea trecere* la un popas într'o paradiziacă legendă, pe bază de metafizică acceptare a universului. Purificat de o tristețe cosmică, poetul își poate suporta destinul care părea fără o ieșire vitală. Insă nici această ecstazie nu este ultima sa atitudine lirică. In poema-epilog a volumului, conștiința că eliberarea de tristețe se datorește unui mit este prevestirea unei noui neliniști:

Frate, o boală învinsă ți se pare orice carte.
Dar cel ce ți-a vorbit e în pământ.
Sau mai departe.
Cu foaia aceasta închid porțile și trag cheile.
Sunt undeva jos sau undeva sus.
Tu stinge-ți lumânarea și 'ntreabă-te:
taina trăită unde s'a dus?
Ți-a mai rămas în urechi vreun cuvânt?
Dela basmul sângelui spus —
Intoarce-ți sufletul către perete
Și lacrima către apus.

(Incheere).

Am putea considera universul poetic din *Lauda somnului* ca un act de „cunoaștere luciferiană", în sensul pe care îl dă d. Blaga, în citatul său studiu filozofic. După „taina trăită" liric, prin mijlocul mitului revelator, revine în *La cumpăna apelor* la un puternic sentiment de deznădejde cosmică. Universul pe care și l-a creiat, într'un moment de salvatoare intuiție, se destramă într'o tristețe

a materiei şi a spiritului, ajungând la o metafizică a morţii. Acest catren deschide perspectiva ultimei (până acum) evoluţii sufleteşti a poetului:

Poteca de-acum coboară ca fumul
din jertfa ce nu s'a primit. De-aici luăm iarăş drumul
spre ţărna şi valea, trădate'nmiit
pentr'un cer chemător şi necucerit.

(La cumpăna apelor)

sau sub sbaterea nostalgică, din *Lumina de ieri*, aceeaş legendară lume îşi prelungeşte amintirea:

Caut, nu ştiu ce caut. Caut
o oră mare rămasă în mine fără făptură
ca pe-un ulcior mort, o urmă de gură.
Caut, nu ştiu ce caut. Subt stele de ieri,
subt trecutele, caut
lumina stinsă pe care-o tot laud.

Deşteptarea din candoarea primitivă şi naivitatea mitică se tângue pe sine, cu accente care semnalează o febră cosmică:

Intrat-a o boală în lume,
fără obraz, fără nume.
Făptură e? Sau numai vânt e?
N'are nimenea grai s'o descânte.
Bolnav e omul, bolnavă piatra,
se stinge pomul, se sfarmă vatra.
Negrul argint, lutul jalnic şi grav
sunt aur scăzut şi bolnav.
Piezişe cad lacrimi din veac.
Invoc cu semne uitare şi leac.

(Boală)

Poema este antologică, prin concentrare şi aparenta ei simplitate ca şi prin fiorul liric care-o însufleţeşte.

Frecvenţa elementelor de pastel nu 'nseamnă totuş că d. Blaga şi-a întors inspiraţia spre semidescriptivele *Poeme ale luminii*. Spiritualizarea naturii dă notelor decorative o unitate interioară. Este o succesiune de aspecte funerare ale lumii, în ultima sa culegere de versuri, care întregesc un univers în descompunere. Presentimentul morţii cosmice este vibraţia care îşi multiplică undele, printre peisagiile evocate. In *Semnal de toamnă*, pământul ia aspect mortuar, odată cu sosirea anotimpului :

O voce ieri din adânc s'a 'nălţat
amară, amară, amară.
Ingeri mulţi murind şi-au lăsat
lutul în ţară.
Un semn pe subt cer ieri s'a dat
în cercul înşelăciunii.
Apoi spre Saturn au plecat
vântul, lăstunii.

Obsesia caducităţii universale macină însuş misterul revelat poetului, prin legendă şi identificarea cu absolutul. Moartea circulă printre spaţiu şi timp, ca unică realitate :

Intru în munte. O poartă de piatră
încet s'a închis. Când, vis şi punte mă saltă.
Ce vinete lacuri! Ce vreme înaltă!
Din ferigă vulpea de aur mă latră.
Jivine mai sfinte-mi ling mâinile: stranii,
vrăjite, cu ochii întorşi se strecoară.
Cu zumzet prin somnul cristalelor sboară
albinele morţii, şi anii. Şi anii.

(Munte vrăjit)

Elementele poetice din *Lauda somnului* au fost convertite într'o nouă valoare intimă. Ca să reluăm expresia metafizică din *Cunoaşterea luciferiană* „misterul deschis" spre esenţa originară a lumii se întregeşte aci cu finalitatea ei spre neant. In ritm de cantilenă populară, imaginea morţii colective e sugerată, ca un ineluctabil mister:

Cât e noaptea 'n lung şi 'n lat
nu s'aude un lătrat.
Colo numai dintre spini
pân'la stele 'n vecini
licuricii dau lumini.
Licuricii cu lămpaşe
semne verzi dau spre oraşe
pentr'un tren care va trece
prin văzduhul mare, rece.
Pentr'un tren care-o veni,
nimeni nu-l va auzi.

(Trenul morţilor)

Pretutindeni sunt semne care pregătesc inevitabila „călătorie din urmă". Din cer cad stele, prevestitoare de moarte; o pasăre bolnavă tânjeşte în codru după astrul izbăvitor. Aspiraţia spre universul astral, ca după un paradis pierdut, capătă sensul reminiscenţei platonice, rămasă ca o legătură subtilă cu absolutul. Ceeace numim la d-l Blaga „sensibilitate dialectică" nu mai apare ca o formulă vagă sau hazardată. In filiaţia metafizicei sale poetizate sunt atâtea posibilităţi de a-i determina sinuozităţile de gând şi simţire, încât cercetarea noastră nu mai oscilează între ipoteze, ci înaintează pe certitudini.

Pentru ilustrarea acestei interpretări, derivată din conţinutul sentimental al *Laudei somnului*, reproducem întâi *Cerească atingere*, în care reminiscenţa absolutului părăsit se împleteşte cu tristeţea premergătoare morţii:

Ce arătare! Ah ce lumină!
Stea alb'a căzut în grădină,

necăutată, neaşteptată: noroc,
săgeată, ploaie şi foc.
In iarbă înaltă, în mare mătasă
căzu din a veacului casă.
S'a 'ntors ah în lume o stea.
Mi-s mâinile arse de ea.

şi apoi această simbolică agonie a sufletului, a cărei nostalgie după miracol stărue ca o nevindecată reminiscenţă:

Stă în codru fără slavă
mare pasere bolnavă,
Naltă stă sub cerul mic
şi n'o vindecă nimic,
numai rouă dac'ar bea
cu cenuşe, scrum de stea.
Se tot uită 'n sus bolnavă
In cea stea peste dumbravă.

(Stă în codru fără slavă)

Relevăm încă, printre poemele de primă valoare, *Septembre şi Vraja şi blestem*, în care sentimentul păraginii universale este realizat cu aceleaşi mijloace sobre, etapă supremă la care a ajuns talentul poetic al d-lui Blaga.

Nu ştim ce forme va mai lua neliniştea de conştiinţă a acestui poet-filozof, singurul liric al generaţiei post-belice care a isbutit să dea un prestigiu înalt unui gen compromis prin didactism şi retorică şi prin platitudine cu pretenţii de cugetare. Dacă d. Blaga a scos din speculaţia metafizică şi o experienţă poetică, aceasta se datoreşte în primul rând faptului că îşi trăieşte cu febra simţirii problemele abstracte. Eseurile sale filosofice sunt tot ce a produs mai valoros era recentă de filozofi români. Agonici, apocaliptici, experenţialişti, plini de autenticitate şi în concubinaj cu toate absoluturile, amorfi şi mai presus de orice orgolioşi şi egocentrici — tinerii cari se agită pe diferite tribune metafizice vor trebui să-şi recunoască în d. Lucian Blaga pe un deschizător de drumuri.

La sfârşitul unei cercetări care s'a 'ntins atât de amănunţit asupra înţelesului filozofic al poeziei d-lui Blaga, fiindcă o necesita însăş interpretarea esenţei sale, câteva observaţii asupra evoluţiei expresiei acestui liric nu sunt de prisos.

Verslibrismul din *Poemele luminii*, atât de organic construite pe unicul procedeu al comparaţiei ample, de structură clasică, îşi găseşte explicarea în lirismul intelectualizat până la abuz al primei sale faze. Ecoul muzical al poeziei d-lui Blaga era atât de vag în cele dintâi poeme, încât sensaţia lor lirică se putea dispensa de o tehnică a versului, bazată pe ritm, măsură şi rimă. Concepţia sa reducea poezia la elementul ei accesoriu — imagina în sine. Imagist de noutate plastică nediscutată, în *Poemele luminii* îşi exersează mijloacele de a exprima abstractul prin concret. Efort vizibil până la manieră, izolat până la dexteritate, el nu putea să-l facă apt pentru exprimarea unor stări sufleteşti mai complexe. Versul liber este utilizat până la discursivitatea prozaică şi în *Paşii profetului*. Retorica înlocueşte disciplina limitată a comparaţiei ample, bombasticismul se substitue adesea accentului profund liric. Totuş, întâmplător, d. Blaga are aci versuri rimate, deşi într'un ritm neregulat. Iată un exemplu:

A treia zi şi-a 'nchis cosciugul ochilor de foc;
era acoperit cu promoroacă —
şi-amurgul cobora din sunetul de toacă;
neisprăvit rămase fluerul de soc.

(Paianjenul)

Primul vers este de 14 silabe, al patrulea de 12 silabe, al doilea de 11, iar al treilea de 13 silabe.

Sau:

Sboară 'n jurul lui lăstunii
şi foile de ulm
răstălmăcesc o toacă;
în clopot de vecerne Pan e trist:

pe-o cărărue trece umbra
de culoarea lunii
a lui Crist...

(Umbra)

unde ca element organic de versificaţie nici rima nu apare constant în aceeaş strofă, iar ritmul îşi păstrează asimetria. Intr'o poemă, *Din copilăria mea,* folosind rima tot cu intermitenţă, o precedează cu această notare ironică: „pentru mica mea nepoţică Gigi căreia nu-i plac decât versurile cu rimă". Glosa d-lui Blaga este elocventă, pentru lipsa de consideraţie faţă de efectul muzical al rimei. Acceptată ca o concesie sau ca o distracţie tehnică întâmplătoare — vesificaţia nu constitue încă un element de disciplină poetică, în *Paşii profetului.* In acelaş mod sporadic apare rima şi în poemele din *In marea trecere,* ciclu de o adâncă meditaţie lirică, într'un sens chiar prima afirmare serioasă a unui elegiac metafizic. Dar inovaţia formală de aci constă mai ales într'o nouă tehnică a imaginii. Melodia este interioară şi provine din subtila atmosferizare a figuraţiei, în scopul creerii unui climat sentimental. Circulă, printre versurile libere cu mai multă supleţe succedate, un dramatism care le insuflă o mişcare absentă în anterioarele culegeri. D. Lucian Blaga scoate efecte poetice din însăş esenţa experienţii sale intime. Mai puţin artist şi cu precădere sbuciumat de nelinişti de conştiinţă, nu-şi sacrifică fervenţa spirituală pentru aparente şi migăloase atenţii privitoare la formă. Poet de chinuitoare viziuni lăuntrice, când ajunge să-şi stăpânească imagina globală a universului său poetic, ca în *Lauda somnului,* grija de amănuntul sonor se intensifică. Intâlnind-o tot accidental, rima devine totuş mai evidentă, iar în poeme ca *Drumuri, Cap aplecat, Peisaj trecut* şi *Elegie,* reproduse integral şi pentru frumuseţea lor intrinsecă, d. Blaga se 'ndreaptă spre forma clasică de versificaţie, utilizând dispoziţia în strofe organizate, cu ritm simetric şi rimă încrucişată. De remarcat însă că teoriile sale tradiţionaliste îl împing nu spre versificaţia savantă a poeziei culte, ci spre metrica populară. Odată ce a dobândit această disciplină, o păstrează şi în *La cumpăna apelor,*

unde apropierea de poezia anonimă devine şi mai strânsă. Expresia d-lui Blaga împrumută însăş simplitatea doinei, ca în *Trenul morților, Stă în codru fără slavă* și *Colindă*, modele ale dexterității sale formale.

Evoluţia aceasta tehnică nu este numai o incidentată adaptare la disciplina versului: ea dovedeşte că d. Blaga şi-a verificat mijloacele poetice cu un mare scrupul. Conţinutul metafizic al liricei sale a luat și un sens estetic. Poetul s'a aliat cu artistul, din convingerea că o experienţă sufletească trebue să se cristalizeze într'o formă lucrată într'un laborator tot atât de activ ca şi cel moral.

Tehnica poetică a d-lui Blaga a pornit dela impresionismul din *Poemele luminii*, a trecut prin faza expresionistă din *Pașii profetului, In marea trecere* şi, în mare parte, din *Lauda somnului*, ca să termine în clasicismul formal al ultimelor poeme. Este însăş evoluţia dela romantismul exuberant al tinereţii la severitatea clasică a maturităţii. Totuş acest original poet nu-şi poate considera cariera lirică încheiată; la capătul unui drum atât de lung însemnăm un popas mai mare, nu însă şi un hotar definitiv.

Cuprinsul

INSTITUTUL DE
ARTE GRAFICE
„V R E M E A"